Die Musik

Monatsschrift

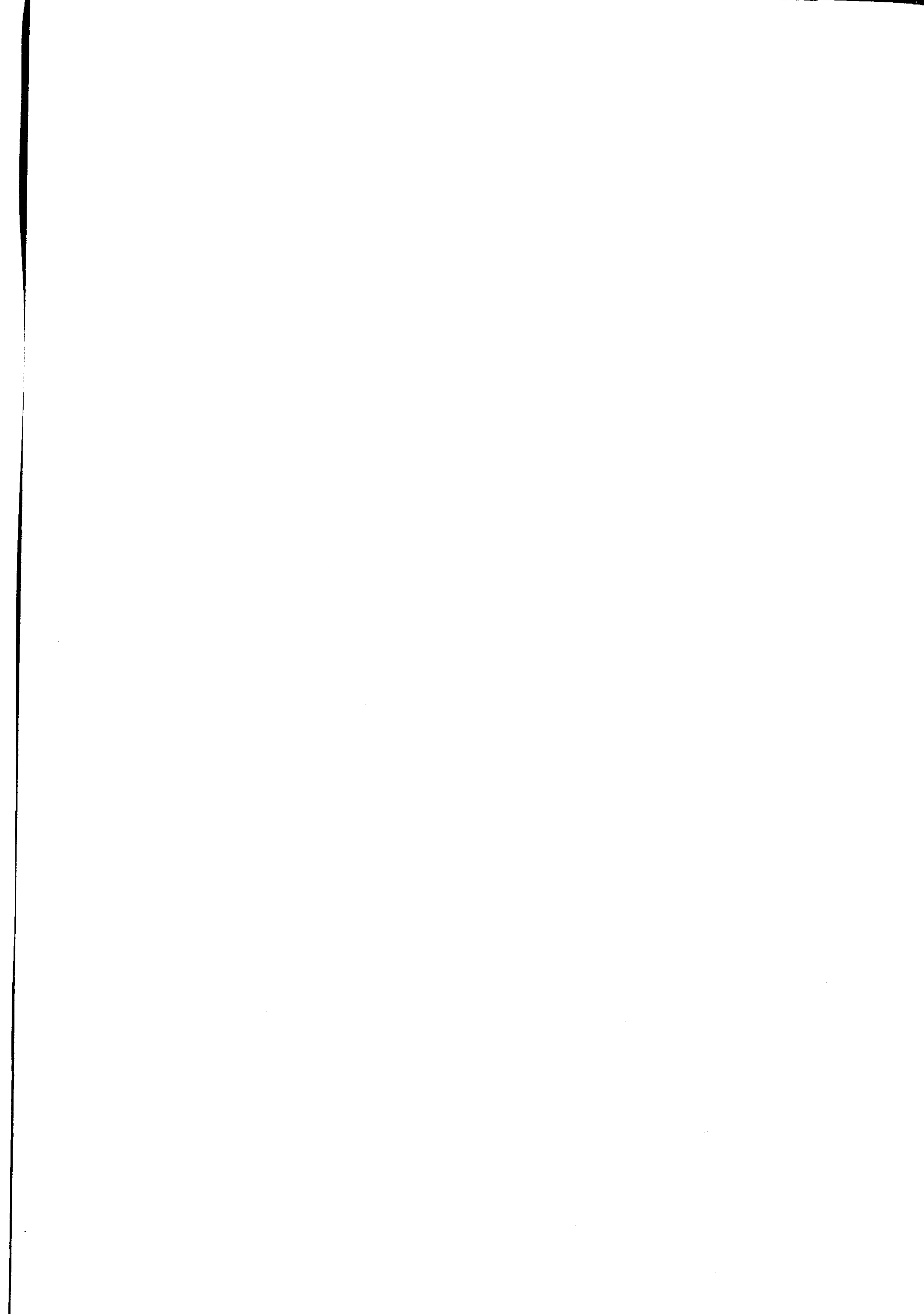
XXIX. Jahrgang

Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde
Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)

Erster Halbjahrsband

Oktober 1936 bis März 1937

Max Hesses Verlag / Berlin-Schöneberg



Inhaltsverzeichnis

Verschiedenes

Das Musikleben der Gegenwart

Zeitgeschichte

Musikalisches Presse-Echo

Besprochene Bücher

Besprochene Musikalien

Porträts

Verschiedene Bilder

Alles das, was der Mensch an Reichtum für die primitiven Lebensbedürfnisse verbraucht, wird vergessen und nur das, was er erbaut und an dauernden Lebensdokumenten hinterläßt, wird auch nachher noch von ihm zeugen.

Die höchste Gemeinschaftsleistung der Menschen ist aber nun keineswegs — wie insbesondere die Wirtschaftler meist zu glauben pflegen — die sogenannte Wirtschaft, sondern die Kultur.

Es ist unser Wille, aus der Zerfahrenheit unserer kulturellen Einzelleistungen wieder den Weg zu finden zu jenem großen Stil einer sich gegenseitig ergänzenden und steigernden Gemeinschaftsarbeit.

Wir wollen nur den Frieden, denn wir haben den Krieg kennengelernt! Wir wollen den Völkern um uns gern die Hand geben, wir wollen mit ihnen zusammenarbeiten, wir haben keine Feindschaft und empfinden keinen Haß gegen sie. Niemals aber wird Deutschland bolschewistisch werden!

Adolf Hitler

(aus den Reden auf dem Reichsparteitag 1936).

Hugo Wolf kritisiert Anton Bruckner

Von Helmut Grohe-München

„Heute morgen habe ich mich gleich ans Klavier gesetzt und das neue Jahr mit den weihevollen Klängen des ersten Satzes dieser göttlichen Musik eingeweiht." Das schrieb Hugo Wolf am Neujahrstag 1897 an einen seiner Freunde über die VII. Sinfonie Anton Bruckners. Am Firmament der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts stehen die beiden untereinander und zu dem Planeten Richard Wagner in Konjunktion. Sie pflegen denn auch in etwas großzügigen Darstellungen der Musikgeschichte jener Zeit dergestalt zusammen genannt zu werden, daß man sie sozusagen als die Trabanten des Bayreuther Meisters behandelt, denen es vergönnt war, in seinem Schatten zu fechten, der eine als von ihm beeinflußter Sinfoniker, der andere als „Wagner des Liedes". Diese Positionsbestimmung erklärt sich nicht zuletzt vor allem dadurch, daß es die Richard-Wagner-Vereine waren, die Bruckner und Wolf in ihre Obhut nahmen, als noch für sie gekämpft werden mußte. Wie ja auch eine gemeinsame Front gegen alle drei bestand, wie etwa in der Musikzentrale Wien unter dem Banner Eduard Hanslicks. Das ist sattsam bekannt. Wir heutigen Menschen haben uns aber gewöhnt, Bruckner und Wolf losgelöst von Wagner als schöpferische Gestalten zu betrachten, deren Züge durchaus ihr eigenes Gepräge tragen. Bei Bruckner haben in jüngster Zeit gerade die Aufführungen der Originalfassungen verschiedener seiner Sinfonien dargetan, wie sehr dieser Meister ohne die Retouschen seiner Jünger, hauptsächlich in der Instrumentation seine eigenen — unwagnerischen — Wege geht und bei Hugo Wolf brauchen wir nur an dessen „südliche Komponente" zu denken, die ihn bei aller Verehrung für das Genie Richard Wagner doch auf ähnliche, wenn auch nicht so radikale Weise, wie es bei Nietzsche der Fall war, nach „Gitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champagnergelagen", als der Atmosphäre für eine komische Oper sich sehnen ließ, „ohne das düstere, welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Phisophen im Hintergrunde", wie es einmal in einem seiner Briefe heißt. Das sind jedenfalls nicht die Worte eines Komponisten, der die Linie: Tristan — Götterdämmerung — Parsifal fortsetzen möchte, sondern der uns das Italienische und Spanische Liederbuch, die Italienische Serenade, den Corregidor und das Manuel Venegas-Fragment geschenkt hat.

Bruckner und Wolf lernten einander am Fronleichnamstage 1884 in Kloster Neuburg kennen. Sie wurden an diesem Tage beide in langem tiefem Gespräch gesehen. Die Beziehungen wurden in Wien fortgesetzt. Das „Wolferl", wie der ältere den jüngeren nannte, mußte oft in der Brucknerschen Wohnung in der Heßgasse erscheinen und durfte seine Lieder vorspielen, bei denen Bruckner vor allem die harmonischen Führungen lobte. Carl Hruby berichtet in seinen Brucknererinnerungen, Wolf sei der einzige Komponist der neuen Zeit gewesen, den der Meister ernst nahm und dem er ungeteilte Anerkennung und Bewunderung zollte. — Die Deklamation in seinen Liedern und Gesängen bezeichnete er als „geradezu genial".

Wolf war seit dem Januar 1884 als Musikkritiker am „Wiener Salonblatte" tätig, einer illustrierten Zeitung für die elegante Welt, in der seine streitbaren Ergüsse in sonderbarem Gegensatz standen zu allerhand Notizen und Bildern aus der Wiener vornehmen Gesellschaft, dem Hof-, Sport-, Ball- und Badeleben der Kaiserstadt, die für seine Leser wohl den wesentlichen Inhalt des Blattes ausmachten. In diesem mondänen Journal schmettert nun der junge Referent anläßlich eines der vierhändigen Klavierwerbekonzerte für Bruckner, die Ferdinand Löwe und Josef Schalk veranstalteten, am 28. Dezember 1884 seine erste Fanfare für den Meister der Sinfonie. Er nennt ihn „einen Titanen im Kampf mit den Göttern", der unteilhaftig der Ehre mit Orchester aufgeführt zu werden, wie es ihm gebühre, auf die mißliche Darstellung auf dem Klaviere angewiesen sei. Nach einigen einschränkenden Argumenten bezeichnet er doch die Sinfonien Bruckners als die bedeutendsten sinfonischen Schöpfungen, die seit Beethoven geschrieben wurden. Zum Schluß heißt es wörtlich: „Es sind Werke eines verunglückten Genies, ähnlich wie die kolossalen Dichtungen Grabbes. Kühne, großartige Konzeptionen sind beiden ebenso gemein, als das zerfahrene, formlose in der Durchführung. Wie bei Grabbe das Schwelgerische in der Fantasie, der geniale Gedankenflug an Shakespeare erinnert, so meinen wir oft in den grandiosen Themen und deren tieffsinniger Verarbeitung, wie wir sie in allen Brucknerschen Sinfonien finden, die Sprache Beethovens zu vernehmen. Es lohnte sich also wohl die Mühe, diesem genialen Stürmer etwas mehr Aufmerksamkeit, als dies bisher geschehen ist, zuzuwenden und es ist ein wahrhaft erschütternder Anblick, diesen außerordentlichen Mann aus dem Konzertsaale verbannt zu sehen, ihn, der unter den jetzt lebenden Komponisten (Liszt natürlich ausgenommen) den ersten und größten Anspruch hat, aufgeführt und bewundert zu werden." In dieser ersten Kritik ist die Grundeinstellung Wolfs zu Bruckner, wenigstens für die ersten Jahre, im Kern enthalten: Bei allem Enthusiasmus war er doch nicht unkritisch.

In einer weiteren Salonblattbesprechung vom 10. Mai 1885 berichtet Wolf von einer Aufführung des Brucknerschen „Te Deum" mit Klavier: „Der geniale Komponist leitete die Komposition persönlich. Der Eindruck dieses Werkes auf die Zuhörer war ein geradezu überwältigender, selbst ohne die unterstützenden Orchestermassen." Und vom Brucknerschen Streichquintett heißt es am 10. Januar 1886, es sei eine jener seltenen künstlerischen Offenbarungen, die begnadet sind, ein hohes Geheimnis in sinnig einfacher Weise auszusprechen. — „Bruckners Musik quillt voll und reich aus dem klaren Born eines kindlich heiteren Gemütes. — Nie wird Bruckner banal oder gewöhnlich, ein Vorzug, den man Franz Schubert nicht immer nachrühmen kann, aber ebenso wenig erscheinen Bruckners Kompositionen gesucht. Seine Harmonien sind kühn und neu und verleihen der Melodie einen äußerst charakteristischen Zug, eine ganz bestimmte Physiognomie, die sich dem Gemüte des Zuhörers wie mit diamantenen Zügen scharf einprägt. Seine thematische Erfindung ist das Ergebnis einer ungemein fruchtbaren Phantasie und glühender Empfindung, daher die bildhafte Anschaulichkeit seiner musikalischen Sprache."

Einen interessanten Beitrag zur Aufführungsgeschichte der Brucknerschen Sinfonien zu des Komponisten Lebzeiten bildet eine streitbare Wolfsche Kritik vom 28. März 1886. Es heißt da: „Anton Bruckners Sinfonie in E-dur wurde, nachdem dieselbe in verschiedenen Städten Deutschlands (München, Leipzig, Hamburg, Hannover) ihren triumphierenden Einzug gehalten, nun auch in Wien zu Gehör gebracht. Die uralte, schmerzliche Erfahrung, daß der Prophet im Vaterland nichts gilt, blieb auch Bruckner nicht erspart. Durch Jahrzehnte vergebens gegen den Unverstand und die Gehässigkeit der Kritik ankämpfend, abgewiesen von den Konzertinstituten, von Neid und Mißgunst verfolgt, ward er ein alter Mann, als ihm Fortuna die Stirn küßte, und die undankbare Welt ihm den Lorbeer auf das Haupt drückte. So schlimm als Bruckner erging es nicht einmal Berlioz, der, wenn auch von seinem Vaterlande verleugnet, doch im Auslande, und zwar in der Vollkraft seines Lebens und Schaffens, Erfolge zu verzeichnen hatte, die wohl imstande waren, ihn über sein Mißgeschick in Paris zu trösten. Aber Bruckner gegenüber öffneten sich nur spät die Pforten der Konzertsäle im Auslande, und die vorübergehende Aufmerksamkeit, die bei uns unter Herbecks Wirksamkeit seinem Schaffen zugewendet wurde, war nicht ernst und gründlich genug, seinen vollen Wert im gebührenden Lichte zu zeigen. Erst in neuester Zeit trat, dank den Bemühungen einiger jüngerer Musiker und des Akademischen Wagner-Vereins ein günstiger Umschwung mit der öffentlichen Anerkennung der Werke Bruckners ein. Sein Tedeum wurde in den Gesellschaftskonzerten beifällig zur Aufführung gebracht, und verflossenen Sonntag nun auch die in Deutschland mit Jubel begrüßte VII. Sinfonie in E-dur. Das Eis der strengen Zurückhaltung von seiten unserer Orchestervereine war gebrochen. Den großartigen Erfolgen des heimischen Komponisten im Auslande konnte man nicht mehr mit dem Gleichmute zusehen, der bisher von unseren Philharmonikern dem Schaffen Bruckners gegenüber in ausgiebigster Weise beobachtet wurde. Auch wir Tonangebende in Wien wissen den Mann zu schätzen, der die VII. Symphonie geschrieben; er soll von uns ausgeführt werden, ob nun Kritik oder Publikum damit einverstanden sind oder nicht, denn Bruckner ist ein genialer Kopf und seine Musik schön und edel. Dies mochten sich wohl die Herren Philharmoniker gesagt haben, als sie an die Ausführung der Symphonie gingen. Recht schön in der Tat, recht lobenswert. Aber, meine Herren, Sie kommen ein bißchen spät zu dieser Einsicht und wir wagen sogar an Ihrer trefflichen Gesinnung, welche sich übrigens trotz alledem ganz gut in so vortreffliche Worte kleiden läßt, ein bißchen zu zweifeln. Oder sollten Sie wirklich nur deshalb, weil die Symphonie Ihnen und nicht wie ich glaubte, weil sie im Auslande gefiel, derselben die Ehre erwiesen haben, die auserlesenen Programme Ihrer Konzerte zu schmücken? Wie dem nun sei, genug, die Symphonie wurde aufgeführt. Der Erfolg war ein vollständiger, das Publikum hingerissen, der Beifall betäubend. Die Philharmoniker aber mögen bedenken, daß noch ein Halbdutzend Brucknerscher Symphonien, im Pulte liegend, ihrer Aufführung harren, und daß unter diesen selbst eine minderbedeutende, als die in E-dur, noch immer ein Cimborasso ist, gegen die Maulwurfshügel der Brahmschen Sinfonien."

Ein grelles Licht auf die Kampfsituation auf dem Schlachtfeld der Meinungen im musikliebenden Wien der 80er Jahre!

Soweit der offizielle Kritiker Hugo Wolf. Er bekleidete dieses Amt vier Jahre hindurch. Sehr aufschlußreich über das Verhältnis Wolfs zu Bruckner sind seine Briefe an die Freunde. Am 14. 12. 1890 schreibt er an Kauffmann: „Nächsten Sonntag wird hier (in Wien) in den Philharmonischen Konzerten die III. Symphonie von Bruckner gespielt — für uns alle ein Fest- und Freudentag." Am 15. 12. heißt es an denselben Freund: „Am vergangenen Sonntag wurde Bruckners erste Symphonie bei den Philharmonikern gespielt. Das Werk hatte, dank der vortrefflich organisierten Partei, rasenden Erfolg. Bis auf das Scherzo und einiges aus dem ersten Satz verstand ich g a r n i c h t s. Ja, der letzte Satz hat mich geradezu empört. Es soll aber kolossal sein. In Gottes Namen; Spektakel war aber jedenfalls genug." Ganz andere Töne schlägt aber allerdings ein späterer Bericht an Kauffmann über die „Achte" an: „Noch muß ich über ein Ereignis berichten, das in den Analen Wiens einzig bisher dasteht. Es betrifft die VIII. Symphonie Bruckners. Dieselbe wurde als e i n z i g e Nummer des 4. Philharmonischen Konzertes aufs Programm gesetzt. Nicht einmal eine einleitende Ouvertüre, wie bei Aufführung der IX. Beethovenschen, ging der Sinfonie voran. Allerdings hat Bruckner dieses Werk unserem Kaiser gewidmet und dieser Umstand mag wohl auch zu jener Ausnahme beigetragen haben. Wenn Sie dieses Werk noch nicht besitzen, so trachten Sie jedenfalls sich's zu verschaffen. Es ist in Berlin bei Lienau erschienen. Diese Sinfonie ist die Schöpfung eines Giganten und überragt an geistiger Dimension, an Fruchtbarkeit und Größe alle anderen Sinfonien des Meisters. Der Erfolg war trotz der unheilvollsten Kassandrarufe, selbst von Seite Eingeweihter, ein fast beispielloser. Es war ein vollständiger Sieg des Lichts über die Finsternis und wie mit elementarer Gewalt brach der Sturm der Begeisterung aus, als die einzelnen Sätze verklungen waren. Kurz, es war ein Triumph wie ihn ein römischer Imperator nicht schöner wünschen konnte!" Drei Jahre später heißt es dann an Kauffmann: „Mit großer Freude haben mich Ihre Ergüsse über die Brucknersche Achte erfüllt. Ihre Ansicht über das gewaltig erschütternde Adagio teile ich vollkommen. Es dürfte ihm tatsächlich nichts Ähnliches an die Seite zu stellen sein; inhaltlich gewiß nicht, während es formell allerdings, zumal wegen seiner übermäßigen Breite und Ausdehnung nicht ganz befriedigt. In diesem Punkte steht Bruckner Beethoven nach. Hingegen ist der erste Satz in seiner kraftstrotzenden gedrungenen und konzisen Fassung ganz einzig und vielleicht das Vollendetste, was wir in dieser Gattung überhaupt besitzen. Die Wirkung dieses Satzes im Orchester ist einfach niederschmetternd, jede Regung zur Kritik vernichtend. Bedauerlicherweise ist der Meister schon seit längerer Zeit an einem unheilbaren Übel erkrankt, das ihm im besten Fall nur mehr wenige Jahre des Lebens gönnt. Hoffentlich gelingt es ihm noch, seine Neunte zu vollenden und damit gleich einem anderen Titanen die Siegesbahn seiner unsterblichen Schöpfungen zu beschließen." Im Frühjahr desselben Jahres nannte er die Achte Oscar Grohe gegenüber „Ein Wunderwerk non plus ultra!" Vom Jahre 1887 ab, da Josef Schalk im Wiener Akademischen Richard Wagnerverein nebeneinander für Bruckner und Wolf eintrat, wurden die beiden Meister

häufig an einem Abend aufgeführt, so z. B. am 15. Juni 1892 in einem Orchesterkonzert unter Josef Schalk in Wien, wo Wolfs Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" und Bruckners IV. Symphonie erklangen. Übrigens äußerte sich Bruckner gelegentlich gegenüber Professor Schmid in Tübingen über die Wolfpflege Schalks recht eifersüchtig: „Als der Schalk den Wolf entdeckte, war ich gar nichts mehr!" Wohingegen Wolf im Jahre 1891 eifrig darnach trachtete, daß eine Notiz über Bruckners Ehrendoktorat rechtzeitig in die „Neue Freie Presse" kam.

Bedeutungsvoll für beide Meister war ihr gemeinsames Auftreten in der Hauptstadt des Deutschen Reiches am 8. Januar 1894 in der Berliner Philharmonie. Von Wolf wurde das Elfenlied und der Feuerreiter mit Chor aufgeführt und von Bruckner das Tedeum. Beide Meister wurden begeistert gefeiert. „Des Klatschens und Rufens war kein Ende" heißt es in einer Kritik Wilhelm Tapperts. Freilich waren solche Erfolge im Großen damals noch selten. Wolfs anfängliche Zweifelsucht gegenüber den Brucknerschen Sinfonien war einer begeisterten Beschäftigung mit diesen Meisterwerken gewichen. Das geschah hauptsächlich an Hand der vierhändigen Klavierauszüge der Sinfonien aus Schalk und Löwes Werkstatt. Immer wieder ist Wolf besorgt, diese vierhändigen Fassungen zur Hand zu haben. Am 11. 4. 1891 schreibt er von seinem Phillipsburger Aufenthalt bei dem Ehepaar Grohe an Freund Kauffmann in Tübingen: „Möchten Sie mir wohl die Klavierauszüge der drei Brucknersymphonien zu vier Händen, die Sie ja besitzen, für ein paar Tage überlassen. Bitte jedoch umgehend zu senden!" Am 16. 7. 1893 heißt es an Grohe, der sich zu einem Besuch bei Wolf in Traunkirchen rüstet: „An Musikalien bringen Sie nur Vierhändiges mit, vor allem alles, was Sie an Bruckner besitzen." Am 23. 8. 1894 klagt Wolf von Schloß Matzen bei Brixlegg in Tirol: „Noten sind weder von mir noch von Bruckner vorhanden." Im nächsten Jahre heißt es allerdings von dort am 12. 8. 1895: „Brucknersche Symphonien brauchen Sie nicht zu schicken, da dieselben hier in Matzen aufliegen." Am 24. 2. 1897 schreibt Hugo Wolf an seinen Freund Faißt: „Obrist scheint sich doch eines besseren besonnen zu haben in dem er eine ganze Symphonie von Bruckner aufführte und notabene gerade über die VII.: Das ist freilich ein Kapitalstück ersten Ranges und kann ich mir wohl denken, daß Du von den ersten Sätzen hingerissen warst. Der letzte Sinfoniesatz bei Bruckner ist wohl durchgängig eine harte Nuß, an der man sich die Zähne ausbeißen kann, aber welch süßer Kern steckt in dieser harten Schale! Man darf sich nur nicht die Mühe verdrießen lassen dahinter zu kommen. Ich kann darüber reden, denn ich habe es an mir selber erfahren. Die letzten Sätze der Brucknerschen Symphonien sind sicherlich auch die grandiosesten. Ich spiele jetzt mit Leidenschaft den zweihändigen Klavierauszug der vierten Symphonie, der sogenannten „Romantischen" und bewundere an ihr namentlich den letzten Satz. Das sind alles Töne aus anderen Welten. Abgrundtiefe Mysterien, die man schaudernd ahnen, aber niemals enträtseln wird. Bruckner ist die leibhaftige Sphynx, deshalb auch der gewaltige Zauber, den er auf den erforschenden Adepten ausübt. Daß die Sinfonie auf das Stuttgarter Publikum nicht sonderlich gewirkt, wundert mich gar nicht. Bruckner ist viel zu exklusive und vornehm für die Masse, wie überhaupt jede wahrhaft bedeutende Erscheinung in der Kunst." Am 24. 6. 1897 heißt

es an Grohe über die Vierte: „Daß Dir die Brucknersche „Romantische" viel Freude macht, kann ich mir wohl denken! Ich spiele dieses Wunderwerk fast auswendig und virtuos, habe es mir aber auch viel Schweißvergießen kosten lassen — gerade wie jetzt beim Radfahren, darin ich aber leider noch blutiger (nicht nur im figürlichen Sinn) Anfänger bin."

Im Spätherbst 1890 gelingt es Wolf anläßlich eines Besuches in Frankfurt a. M., auch Humperdinck, dessen Gast er war, vermittelst einer vierhändigen Durchnahme der Dritten Sinfonie für Bruckner zu gewinnen.

Über den persönlichen Verkehr Wolfs und Bruckner, gegen das Ende von Bruckners Leben hin, ist wenig bekannt. Am 16. 11. 94 schreibt Wolf an Grohe: „Wie ich höre, geht es Bruckner sehr schlecht. Ich werde ihn übermorgen aufsuchen." Am 12. 10. 96 berichtet er an Freund Potpeschnigg in Graz: „Daß Bruckner gestorben ist, wirst Du wohl schon durch die Zeitung erfahren haben. Morgen ist das Leichenbegängnis. Die Leute haben heute noch keine Ahnung von der Bedeutung dessen, dem sie morgen das letzte Geleite geben."

Nun noch ein Kuriosum: Am 17. 10. desselben Jahres berichtet Wolf an den gleichen Freund: „Zu Bruckners Leichenfeier wurde ich in die Karlskirche nicht vorgelassen, weil ich mich nicht als Mitglied des Singvereins legitimieren konnte. Ist das nicht heiter? Dafür war aber der philharmonische Pöbel vollzählig vertreten, da es ein Gratiskonzert — Adagio der VII. Symphonie — in der Kirche gab." Und an Hugo Faißt ein paar Tage später: „Für Bruckner, den Unsterblichen, war der sanfte Tod (er verschied während des Frühstücks) eine wahre Erlösung, da er in der letzten Zeit an religiösen Wahnerscheinungen litt. Sonderbarerweise wurde ich an der Kirchenpforte, als ich mich zum Leichenbegängnisse im schwarzen Anzug einstellte, von einem Polizisten zurückgewiesen, da ich mich nicht als Mitglied des Singvereins ausweisen konnte."

So wurde einer der treuesten Jünger Anton Bruckners daran verhindert, dem Meister die letzte Ehre zu erweisen.

Liszts Elisabeth-Legende auf der Bühne

Von Laszlo von Markus-Budapest

Im Rahmen der Franz-Liszt-Gedenkwoche vom 19.—24. Oktober in Bayreuth wird das Oratorium „Die Legende von der heiligen Elisabeth" durch die Königlich Ungarische Oper szenisch aufgeführt. Die Gesamtleitung hat der Direktor des Budapester Opernhauses Laszlo Markus, dessen Ausführungen in diesem Zusammenhange besonderes Interesse beanspruchen dürfen. Die Schriftleitung.

Vor zehn Jahren hat die Welt den siebenhundertjährigen Todestag des heiligen Franz von Assisi gefeiert. Das Königlich Ungarische Opernhaus beteiligte sich an diesem Feste mit der Aufführung eines ungarischen Oratoriums. Damals tauchte in mir die

Idee auf, daß sich vielleicht auch eine Form der Aufführung des Oratoriums vorstellen ließe, die auf der Bühne logischer wäre als die abstrakte musikalische Deutung der Konzerte. Das Oratorium ist keine absolute Musik, es richtet sich ja nach einem überaus klaren Programm, nach dem Gang eines Geschehens, und wenn dieses Geschehen auch nicht in den geschlossenen Formeln des Dramas erscheint, enthält es immerhin neben all seiner erzählenden Breite ein Nacheinander der sichtbaren Bilder, das durch die visuellen Mittel der Bühne ausgedrückt werden kann. Diese Übertragung brachte eine interessante Aufführung zuwege. Der Chor wurde von einem im Oratorium versammelten Mönchschor gesungen, in dessen Reihen auch die Solisten Platz nahmen, und über ihnen, im geöffneten Himmel, taten sich die Bilder auf, die die Episoden und extatischen Visionen der heiligen Erzählung gleichsam in Illustrationen verkörperten. Die Bühnenvision war in der Tat das sichtbar gewordene Geschehen, doch in den gesteigerten Momenten noch mehr: der lyrische Inhalt des Textes in der Transposition der Farbe, Form und Bewegung. Die gleiche Ausdrucksweise versuchte ich, als ich das Requiem von Verdi auf die Bühne stellte, doch hier blieb mangels eines positiven Geschehens die leidenschaftliche Andacht des Werkes die Bewegungskraft der Bühnenhergänge, und wir erhielten den plastischen Gleichwert des Klanges ohne begriffliche Darstellung, einzig und allein durch die Aufeinanderbeziehung der abstrakten Farben, durch die Musikalität der Beleuchtungseffekte, durch die Dynamik der Bewegungen von Licht und Schatten. Diese Aufführung blieb auch bis heute eine der anziehenden Leistungen des Budapester Opernhauses.

Gelegentlich der Gedächtnisfeier der heiligen Elisabeth von Ungarn erhielt ich die Aufgabe, aus der Elisabeth-Legende von Franz Liszt eine Festaufführung zu gestalten. Dieses Werk ist jedoch kein Oratorium mehr, das Dramatische darin kündet sich nicht nur in dem gottersehnenden Entzücken der Gefühle und nicht nur in der Intensität des Erlebnisses, sondern hier verweisen die Form der Erzählung, das in den Dialogen verdichtete Geschehen und die aktive Teilnahme der Chöre in einer episch losen, doch bereits fließenden Handlung entschieden auf die Bühne. Diese Handlung ist kein Drama, denn ihre Szenen werden nicht durch eine feste Konstruktion verbunden, sie folgen nicht in der Spannung von Konflikten, Zwiespälten, Kämpfen, Lösungen und Explosionen eine auf die andere, sondern sind die einfallmäßig hervorgehobenen Episoden eines Lebenslaufes. Das Werk ist aber dennoch mehr als eine in Dialoge gegliederte Erzählung, denn in den Szenen zeigen sich frische Erlebnisse und in dem Dialog Seelenvorgänge, die die Profile von lebendigen dramatischen Bühnenfiguren zeichnen. Die Bühnentransfigurationen des Sologesanges sind vollendet gezeichnete und fest auf eigenen Beinen stehende Menschen, nur daß sich unter ihnen nicht jene tiefen Beziehungen schlingen, die gerade das Drama ausmachen. Sie können sich aber unzweifelhaft im Schauspieler verlebendigen und sich vollkommen durch die Mittel des schauspielerischen Spiels präsentieren, auch ohne jede erklärende und beschreibende Deutung. Viel weniger klar ist die Teilnahme des Chors, denn teils trägt er die kommentierende Rolle des griechischen Chors, teils aber bedeutet er die lebendige und agierende Masse des Volkes. Es ist also offenkundig, daß dieses Werk nicht konzertierend abgesungen werden kann,

doch ebenso läßt es sich auch nicht in vollkommener Bühnenwerkmäßigkeit, in den freien, szenischen Formen der Oper auf die Bühne stellen. Die ältere Aufführung an unserer Oper vermochte gerade wegen ihrer ausgesprochenen Veroperung die eigentümlichen Werte des Werkes nicht mitzuteilen, weil sie die fehlende Struktur nicht durch eine szenische Zusammenfassung ersetzte.

Dies versuchte ich zu erreichen, als ich den Chor auf eine singende und lebendige Masse aufteilte, wobei die letztere in ihrer pantominischen Darstellung den tönenden Lyrismus und das Dramatische des Gesanges sehen läßt. Die Bühne gliedert sich in drei Flächen; von diesen nimmt auf der untersten das Orchester Platz, eigentlich als Ergänzung des auf der zweiten Fläche befindlichen unbeweglichen, singenden Chors. Die singende Masse wird durch die starre, neutrale Kleidung, die die vollkommene Auflösung des Individuums herbeiführt, in eine kollektive Einheit gefaßt. Schließlich singen und spielen auf der dritten, höchsten Fläche die Solisten ihre Rollen in der Verkörperung von stark symbolischen Bühnenbildern und Aktionen, und die spielende Komparserie übersetzt alles, was der singende Chor ausdrückt, in Bewegung, Aktion und Geste. Vielleicht darf ich erwähnen, daß unmittelbar nach unserer Aufführung die Oratoriumoper „Oedipus Rex" von Strawinsky erschien, die ebenfalls in der Form des unpersönlichen, in die Unbeweglichkeit des kollektiven Ausdruckes erstarrten Chors und des abgesonderten individuellen Spiels der Protagonisten einen Übergang zwischen der Bühne und dem Oratorium suchte, während im vorigen Jahre Respighi in der Bearbeitung des „Orpheo" von Monteverdi dieselbe Lösung wählte, den mit dem Orchester zusammenhängenden singenden Chor, das individuelle Spiel der Solisten, das von der Pantomime einer spielenden Komparserie ergänzt wird. Selbstverständlich haben diese Vorstellungen nichts gemeinsam mit unserer Aufführung der Legende, doch sie beruhigten mich darüber, daß ich im Suchen solcher Übergangsformen auf der richtigen Spur war, wenigstens auf einer Spur, die sowohl Strawinsky wie Respighi für richtig hielten.

Während der Franz-Liszt-Gedenkwoche in Bayreuth zeigen wir diese Vorstellung etwas abgeändert, da in der herrlichen neuen Ludwig-Siebert-Festhalle die Teilung des Bühnenraumes notwendigerweise viel schematischer ist und die Bühnenbilder durch ganz andere technische Gegebenheiten bestimmt sind. Im wesentlichen stimmt unsere Bayreuther Aufführung mit der Budapester überein, doch in ihren Teilen und Äußerlichkeiten einesteils mehr zusammengefaßt, andererseits jedoch stärker abgestuft. Jedenfalls sind wir bestrebt, durch die beste uns mögliche Leistung uns der großen Ehre würdig zu erweisen, daß wir am Grabe Wagners und Liszts die Opfergabe der ungarischen Musik erbringen dürfen.

Wir Künstler glauben so unerschütterlich an die Kunst wie an Gott und die Menschheit, die in ihr ein Organ und ihren erhabenen Ausdruck finden. Wir glauben an einen unendlichen Fortschritt, an eine unbeengte soziale Zukunft der Tonkünstler; wir glauben daran mit aller Kraft der Hoffnung und der Liebe! Franz Liszt.

Über das „Gesangliche" in Franz Liszts Vokal-Kompositionen

Von Carl Kittel-Bayreuth

Nahezu ein Drittel des Gesamtschaffens Franz Liszts besteht aus Vokal-Kompositionen; das sind — außer der einaktigen Oper: „Don Sanche ou le Château d'Amour" (uraufgeführt an der Großen Oper zu Paris, 1825) — die beiden abendfüllenden Oratorien: „Die Legende der heiligen Elisabeth" und „Christus", die kleineren Legenden und Balladen: „Die heilige Cäcilia", „Der Sonnenhymnus des heiligen Franziskus von Assissi", „Die Glocken des Straßburger Münsters", „Sankt Christoph" u. a., vier große Messen, fünf Psalme, das „Requiem für Männerchor"; weiter über 40 geistliche Gesänge, fünf größere weltliche Chorwerke, über 40 kleinere Chöre aller Arten, 84 Lieder und Gesänge mit Klavier (6 davon mit Orgel, weitere 9 mit Orchesterbegleitung) und 6 Melodramen. —

Lenkt man nun die Aufmerksamkeit des näheren auf die eigentliche Art der zweckdienlichen und fachgemäßen Linienführung der Gesangs-Parte aller vorgenannten Kompositionen, so ergibt sich folgendes:

Liszts Behandlung der menschlichen Stimme als Ausdrucksmittel seiner hohen Kunst — sei es in den Sologesängen oder in den Chorsätzen jeglichster Art — fußt durchaus auf den klassischen Vorbildern unserer Romantiker bis zu Robert Schumann. — Und dennoch war Liszt — gleich Richard Wagner — ein Neutöner und planmäßig vorgehender Umgestalter, der insonderheit alle ausgetretenen Pfade harmonischer Folgen vornehm zu meiden wußte. — Das Melos seiner gesanglichen Linie weist nie irgendwelche Unklarheiten auf. — Als Meister in der Beherrschung der Variation, der phantasiereichen Spielabart, stellte Liszt unvermeidliche Ton- und Akkordfolgen stets in neugestaltende, anders gefärbte Umrahmungen. Das rein „Gesangliche" der Vokalkompositionen zeigt in den Intervallschritten, im Periodenbau und in der Phrasierungsart (auch bezüglich der sinngemäßen und gesunden Atemführung!) nie ein „Gesuchtes" oder gar „Verkrampftes". — Edel und schön, gleich seinem kristallklaren Orchestersatz, sind die melodienreichen Vokalstimmen geführt; sie überschreiten auch nie das bequem singbare Ausmaß des Stimmumfanges. —

Geistvoll sucht Liszt vorerst die innere Anschauung und das tiefere Empfinden des „Wort-Dichters" zu erkennen, um diese — nach vollem Erfassen — „ton-dichterisch" zu deuten und wiederzugeben. — Allerdings lassen die Lieder — was Textwahl und Kompositionsart betrifft — in gewisser Hinsicht den „einheitlichen Stil" missen, den beispielsweise Schubert, Schumann, Brahms oder Hugo Wolf immerdar vor Augen hatten; Liszt vertonte, was ihm gerade vorlag oder was ihm von anderer Seite aus als „gewünscht" erschien. — Es ist ja bekannt, daß das faustische Wort „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust —" das Leben Liszts in wechselreichem Schwanken zwi-

schen „Tugend und Begehrlichkeit" durchpulste. — Dieses zeigt sich nun vornehmlich im vergleichenden Betrachten seines Vokalschaffens:
Welch unerschütterliche Gottesfurcht, keusche Frömmigkeit und gläubige Gottesverehrung atmen die geistlichen und kirchlichen Kompositionen! — Feierliche Strenge, verklärte Entrücktheit und Enthaltsamkeit finden sich da neben kindlichreinen, inbrünstigen Andachtsstimmungen bußfertiger, um Vergebung suchender Seelen. — —
Und welch starker Lebenswillen, welch ungebändigte Lebenskraft, glutentflammt im rauschenden Bejahen alles Weltlichen, entsprühen dem Schöpfergeist Liszts in anderen Liedern und Gesängen! —

„Zwiefacher Mächte
geheime Gewalten,
vergebliches Ringen
verzehrt mir das Herz:
Demutvoll-frommes,
geheiligtes Walten
und Liebesverlangen
voll irdischem Schmerz!" — —
— — — — — — —

Melodie, Rhythmus, Harmonie sowie die wechselreiche Art der in durchsichtigen Gruppen aufgebauten Instrumentalbegleitung (Klavier-, Orgel- oder Orchestersatz) sind bei allen Vokalkompositionen Liszts stets als „zusammengehörendes Ganzes" zu betrachten. Man mag zu Liszts Vokalschaffen anerkennend, gleichgültig oder ablehnend stehen —; eines aber kann nie übersehen werden: die unbedingte, einheitlich-schöne und durchaus ausführbare Sangbarkeit seines Vokalsatzes. —
Der edle, tiefe, nie auszuschöpfende Labungsquell dieser Werke, geschaffen und geschenkt, um viele Tausende zu erquicken, blieb — mit wenigen Ausnahmen — ungenützt, unerkannt und schien dem Versiegen nahe. — Daß gerade Bayreuth eine starke Gemeinde aufweist, die — seit mehr als 35 Jahren — den großen Lisztschen Vokalwerken durch öffentliche Darbietungen allerart vollständig vertraut gegenübersteht, soll mit anerkennender und befriedigender Freude bestätigt sein. — Im allgemeinen betrachtet stellen aber die Lisztschen Vokalkompositionen noch lange nicht jenes Volksgut dar, das sie unbedingt sein müßten. —

Der Erbe von Bayreuth und der Kämpfer für Griechenlands Freiheit

Die Weltreise der Freunde Siegfried Wagner und Clement Harris

Nach unbekannten englischen Dokumenten

Von Friedrich Baser-Heidelberg

Als Richard Wagner 1883 seine Augen für immer geschlossen hatte, wuchtete die Verantwortung für das Bayreuther Erbe im ersten Jahrzehnt besonders schwer auf

Frau Cosimas Schultern. Drum war es ein glückhafter Schicksalstag für die Kampfgeschichte Bayreuths, der Ostermorgen 1892, an dem der 23jährige Siegfried Wagner, nach stürmischer Nacht im fernen Osten, auf dem indischen Ozean, wie nach einer Offenbarung den Entschluß faßte, all seine Architekturneigungen fahren zu lassen, um sich seinem Bayreuther Pflichtenkreis ganz widmen zu können. Dies geschah wesentlich durch den Einfluß seines Freundes Clement Harris, eines jungen englischen Tondichters, der ihn zu dieser Weltfahrt eingeladen hatte. Aber auch aus anderen Gründen ist dieser früh Vollendete, 1897 für die Befreiung Griechenlands Gefallene, bemerkenswert. Er ist wohl neben Houston Stewart Chamberlain der reinste Ausdruck eines künstlerischen Idealismus, der sich beim Engländer selten, aber dann um so ergreifender durchringt. Wie Lord Byron sich 1824 für die Befreiung der Griechen opferte, so in aller Stille Clement Harris 1897, nicht aus Lebensüberdruß: „aus Glanz und Wonne kam er her", aus den stolzen Hoffnungen jung anhebenden Ruhmes, den ganz England seinem neuen Tondichter begeistert zollte, zog er in den Krieg. Ihn lockte nicht Waffenruhm: seinen letzten, unveröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen kann man entnehmen, daß er sogar die Aussichten der Griechen gegen die Türken sehr nüchtern abschätzte, es aber für seine Pflicht hielt, sie zu unterstützen. Hierbei mag das Rasseideal Gobineaus, das er in Bayreuth kennenlernte, ihn beeinflußt haben.

Beide Freunde lernten sich in Frankfurt a. M. kennen, wohin Siegfried Wagner zum Studium der Architektur, Clement Harris zu dem der Musik gekommen waren. Im innersten Herzen aber waren sie beide Musiker, der 21jährige Engländer, der vom Klavier, Clara Schumann und der lyrischen Romantik herkam, und Jung-Siegfried, zwei Jahre älter, der in Frankfurt einen musikalischen Gurnemanz hatte, wie ihn sich seine Mutter nicht besser wünschen konnte: Engelbert Humperdinck. Aber die gemeinsame Begeisterung für Richard Wagners Dramen verband beide zu einer Lebensfreundschaft, die erst mit ihrem Tode enden sollte. In Frankfurt waren damals die jungen Himmelsstürmer beisammen: Hans Pfitzner und Heinrich Kiefer, der geniale Cellist, entwuchsen ihrem Konservatoriumsdirektor Bernhard Scholz; Frieda Hodapp, die spätere Gattin James Kwasts, entwickelte sich zur ersten Pianistin, abseits von Clara Schumann, die sich damals nur schwer noch zur Jugend fand. Aber drei wußten um die Entzückungen im Musikdrama Richard Wagners: Heinz und Daniela Thode, sowie Engelbert Humperdinck, zu denen Siegfried Wagner und Clement Harris kamen. Sie waren überall zu finden, wo Richard Wagner oder Franz Liszt gleichwertige Interpreten fanden, wie Felix Mottl in Karlsruhe oder Philipp Wolfrum in Heidelberg.

Der deutsche Geschichtsforscher und Kämpfer gegen den Ultramontanismus, Richard Du Moulin-Eckart, der Biograph Cosima Wagners, ein Sohn des energischen Vorkämpfers des Bayreuther Kunstideals, kam fast gleichzeitig mit Clement Harris nach Heidelberg, wo er (1894) sich für die Geschichte an der Universität habilitierte und 1897 zum außerordentlichen Professor ernannt wurde (er wirkte dann seit 1898 in München). Er erlebte mit Erwin Rohde, Heinz und Daniela Thode, Hans Thoma, dem Maler und Philipp Wolfrum jene angeregten Jahre in Heidelberg, an denen auch Clement Harris

teilhatte, und widmet dem jungen Engländer in seinem biographischen Werk „Die Herrin von Bayreuth" (2. Band, S. 409 u. a. O.) so manche Erinnerungen:

„Siegfried Wagner hatte bei seinem Aufenthalt in Karlsruhe einen jungen Engländer kennengelernt, der in der vollen Begeisterung für die Bayreuther Kunst nach Deutschland gekommen war und durch diese dem Sohn als einer seiner getreuesten, gesündesten, frischesten und auch musikalischsten Freunde zugeführt worden ist. Es war Clement Harris, der aus einer bedeutenden englischen Kaufmannsfamilie stammte, aber in sich ein gewisses Dämonium trug, das ihn, ganz abgesehen von seinen Beziehungen zu Bayreuth, als eine außerordentliche Persönlichkeit erscheinen ließ. Er hatte von seiner Familie her einen starken und ins Große gehenden Zug. Sein Bruder war Schriftsteller und Journalist geworden und hatte als solcher für England beinahe die Bedeutung eines Diplomaten erlangt. Der junge Clement hat mir einmal eine entzückende Episode aus dem Leben erzählt. Er hatte sich auf einem italienischen Kauffahrer um geringes Geld zur Überfahrt nach Tanger eingemietet und lag in einer schönen Sommernacht auf Deck. Als er erwachte, sah er einen Fremden neben sich liegen, der ihn auf englisch um irgendwelche Auskunft bat. In ihm erkannte er seinen eigenen Bruder, der auf die gleiche Weise wie er diese billige Fahrtgelegenheit gewählt hatte, und so kamen beide an ihrem Bestimmungsorte Tanger an. Denn Clement hatte seinen Bruder dort begrüßen wollen. Zwischen beiden Brüdern stand eine sehr liebenswürdige junge Schwester, die in den großen Verhältnissen ihres Elternhauses erzogen, an beiden abenteuerlichen Brüdern ihre besondere Freude hatte. Der eine, der ältere, der Journalist, hat sein Ziel wohl erreicht und uns in seinen „Erinnerungen" ein für uns Deutsche nicht immer erfreuliches Bild des englischen politischen Treibens in der Welt gegeben. Aber er spricht immer als Gentleman. Der jüngere, Clement, hat wie ein junger Lord Byron geendet. Als ich ihn in Heidelberg kennenlernte, wo er als Freund in unserm Hause verkehrte, da war er völlig umfangen von dem Zauber Bayreuths. Er faßte damals den Plan, die schöne Oper E. T. A. Hoffmanns wieder zum Leben zu erwecken. Er hat mir einmal die ganze „Undine" aus der Originalpartitur, die er sich von der Berliner Bibliothek nach Heidelberg hatte kommen lassen, vorgespielt und uns beiden gingen dabei merkwürdige Zusammenhänge zwischen dem phantastischen und phantasievollsten deutschen Dichter und C. M. von Weber auf. Clement war auf dem besten Wege in England als Musiker Karriere zu machen. Hatte er doch von der Prinzessin von Wales den Auftrag erhalten, zur Hochzeit ihrer ältesten Tochter die Festmusik zu schreiben, und als er sein Werk dann bei der Feier in Westminster selbst dirigierte, jubelte ganz England dem hoffnungsvollen Musiker zu, und er genoß eine geradezu phantastische Popularität. Aber da kam der griechisch-türkische Krieg. Es erwachte in dem jungen Sohne Albions die Begeisterung, die einst den Lord Byron in den Tagen der griechischen Befreiungskriege erfaßt hatte. Er warb auf einer griechischen Insel, mit den reichen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, eine Schar Freiwilliger und zog mit ihnen an die griechische Front. Als die erhabenen Nachkommen eines Leonidas aber merkten, daß es Ernst wurde, zogen sie sich, nachdem sie ihren Sold im voraus erhalten hatten, aus der Gefechtslinie zurück und ließen ihren schwerverwundeten Führer einsam liegen. Die Türken fanden ihn und gaben ihm, der rettungslos dem Tode verfallen war, den Gnadenschuß. Er wurde in der englischen Kirche von Athen beigesetzt und neben der Gedenktafel für Lord Byron wurde eine gleiche für den jungen Musiker errichtet, die das Heldentum dieses einzigartigen Menschen kündet."

Der Vorwurf gegen die von Harris geworbenen Freiwilligen ist dem bitteren Schmerz des Freundes um dies hoffnungsvolle Leben zugute zu halten, kann aber nimmermehr die Griechen selber treffen. Denn leider hatte Clement Harris, als er auf Korfu landete (März 1897), nicht genügend Menschenkenntnis, um Albanesen, Montenegriner oder gar die gefürchteten Komitadschis bei der Werbung auszuscheiden. Weder seinen Eltern und Geschwistern, noch seinen Heidelberger und Bayreuther Freunden hatte er sich vor Aufbruch zu seinem Opfergang mitgeteilt. Die Eltern wußten nur, daß er auf Korfu das bejammernswerte Los der griechischen Bauern unter türkischem Joch erschüttert mitangesehen hatte und es für seine heilige Pflicht hielt, das Seine zu ihrer Befreiung zu tun. Sein letzter Wille vom 5. April 1897 schied aus der Fülle seiner Kompositionen das aus, was veröffentlicht werden solle: „Sechs Lieder", zwei Klavierstücke „Penseroso et L'Allegro", seine zwei Lieder „Songs of the Sea", die Romanze für Violine

und Klavier, eine Romanze für Klarinette, Cello und Klavier, sowie die sinfonische Dichtung nach Milton „Paradise Lost", die in Heidelberg 1895 entstanden war, aber auf Wunsch des jungen Tondichters in seiner ausgeprägten Bescheidenheit von Philipp Wolfrum 1896 nicht aufgeführt wurde. Die Uraufführung konnte Wolfrum erst 1901, am 11. November, mit seinem Heidelberger Bachverein durchführen.

Harris liebte sehr die Schloßruinen Heidelbergs und wählte dementsprechend seine Heidelberger Wohnungen: zuerst Neue Schloßstraße 10, dann gar ein Zimmer über dem Soldatenbau im Schloßhof selbst, vermutlich mit dem Fenster, aus dem Götz-Heinrich George das berühmte Zitat den berittenen Sendboten zuruft bei unseren Reichsfestspielen. Im nächtlich-einsamen Schloßhof lauschte der Heidelberger Dichter Otto Frommel gelegentlich auf die Meistersingerklänge, wenn Harris dort oben an seinem Flügel saß, traumverloren.

E. T. A. Hoffmann über das Melodram

Von Lukas Böttcher - Bamberg

Die augenblicklich in Bamberg stattfindende „E. T. A. Hoffmann-Gedächtnisausstellung" birgt unter vielem Interessanten in einer Vitrine neben der handschriftlichen Partitur der „Aurora" auch die des Melodrams „Saul" im Verein mit einem der breiten Öffentlichkeit bis jetzt so gut wie unbekannt gebliebenem Brief des Meisters aus dem Jahr 1808 an seinen nachmaligen Direktor, den Reichsgrafen von Soden, der das Bamberger Stadttheater künstlerisch betreute.

In welch tiefem inneren Zusammenhang diese beiden letzteren, hier zufällig nebeneinander liegenden Ausstellungsstücke stehen, konnten die Veranstalter der Ausstellung nicht ahnen. Ist doch der „Saul" ohne diesen Brief nicht denkbar! Hoffmann behandelt in diesem Schreiben eingehend den Plan zu einem Melodram „Joseph", dessen Dichtung Graf Soden schreiben wollte, der ihm später die Texte zu seinem „Julius Sabinus" und „Dirna" lieferte. Was am meisten interessiert, sind aber seine mit viel Geschmack und der ihm eigenen Gründlichkeit niedergelegten Ansichten über das Melodram, und seine Anregungen zur Gestaltung und Struktur dieser viel umstrittenen Kunstgattung. Die heute weitverzweigte Literatur über diesen Gegenstand hat es mit sich gebracht, daß die Ansichten über diesen „Zwitter", dieses „künstlerische Monstrum", wie es gar genannt wurde, nichts weniger als Klarheit geschaffen haben.

Es sollen hier nicht alle die „für" und „wider" aufgezählt, nicht alle mehr oder weniger praktischen Vorschläge bezüglich der Struktur des Melodrams angeführt, sondern der Blick auf einige wenige Sätze gerichtet werden, die vor 130 Jahren von einem Künstler niedergeschrieben wurden, der heute nach der Bekanntschaft mit seiner wieder aufgefundenen Oper „Aurora" als Musiker nicht nur in ein ganz neues Licht gerückt wurde, sondern als der instinktsichere Wegbereiter für das musikdramatische

Schaffen eines Carl Maria von Weber, und somit Wagners angesprochen werden muß.
Gerade seine „Aurora" mit ihren überraschenden Parallelen in Anlage und musikalischer Gestaltung zur Venusbergszene in Wagners „Tannhäuser" ergibt die Berechtigung zu dieser Behauptung und verpflichtet zur Beschäftigung mit Hoffmanns Vorschlägen zur Gestaltung des Melodrams.
Unser Brief behandelt den Plan zu einem Melodram „Joseph", dessen Dichtung Graf Soden schreiben sollte.
Hoffmann schreibt in bezug auf die damals übliche Form des Melodrams:

„Bey dem Auftreten der wichtigsten handelnden Personen ertönt eine Musik. Dies Mittel, das Interesse der Zuschauer noch mehr aufzuregen, ist gerade nicht verwerflich, indessen die weiseste Ökonomie dabey zu beachten. Nur höchst selten und dann nur so kurz als möglich darf man meines Bedünkens hier Musik anbringen. Geschieht es oft, so wird der Zuhörer nicht mehr von dem Gefühl des Außerordentlichen, auf das man rechnete, ergriffen werden."

Des weiteren setzt er auseinander, warum diese Musik nicht zu lang sein dürfe, und kommt im Verfolg dieser Auslassungen zu einer Anregung über die musikalische Begleitung mancher Reden.

„Es läßt sich denken, daß irgendein Motiv (innerlich bedingter Anlaß) da ist, während der Rede Musik ertönen zu lassen, und dann kann es von großer Wirkung seyn; ohne ein solches Motiv ist aber jene Einrichtung höchst geschmacklos und ungereimt."

„Wie oft kommt es vor, daß der Deklamator genötigt ist, seine Rede den Rhytmen der Musik genau anzupassen, wodurch dann die Rede selbst einen rhytmischen Verhalt bekommt, der an die Grenze des Gesanges anstreift, ohne die Bedingnisse des Wohllauts durch den Tonfall zu erreichen. Musik und Rede, beides verliert durcheinander und nebeneinander, weil man es gedrungen als zusammen existierend, wie Gesang und Instrumentalbegleitung beachten muß."

„Ich komme nun auf einen Hauptpunkt und auf die Auseinandersetzung einer Idee, die ich Ew. Excellenz längst vortragen wollte. Schon längst hatte man Trauerspiele mit Chören, die aber eine von dem Stück getrennte Masse formierten[1]. Z. B. in Racines „Athalia" versammeln sich am Schlusse jedes Aktes die Leviten und singen eine Cantate, denn etwas anderes sind die Chöre mit eingereihten Duetts, Solis etc. nicht. Es entsteht dadurch nicht nur ein getheiltes Interesse, sondern auch eine Einförmigkeit, die Langeweile erzeugt."

„Man hat noch etwas anderes gethan. Man hat den Chor der griechischen Tragödie herbeyzuführen gesucht, und mehrere Personen haben Strophen zusammendeclamiert; ich halte das für einen großen Mißgriff; musikalische Ohren wenigstens halten jenes Zusammensprechen, das ganz abscheulig klingt, nicht aus, und diese neue Idee taugt nichts. Neu ist die Idee, denn die Griechen dachten nicht

[1]) Er denkt offenbar an eine gedankliche Trennung.

daran, den Chor sprechen zu lassen, er sang vielmehr und wurde von Instrumenten begleitet."

An der Hand einer Stelle des Seneca beweist er dies.

„Wie wäre es, wenn man die Idee des Chores beybehielte, unsere Musik aber, wie sie jetzt gestiegen ist, auf ihn anwendete? Die Begleiter der Helden, theilnehmend an der Handlung, äußern ihre Bewunderung, ihr Erstaunen, ihren Schmerz, ihr Entsetzen in kräftigen Strophen in den richtigen Momenten des Stückes, und zwar singen sie diese Strophen ab, wobey dann aber der Dichter sowohl als Componist k r ä f t i g und k u r z seyn müßten. Nach beliebter jetziger Form ausgeführte Chöre würden ein Mißgriff seyn und es würde klingen wie eine Oper, worinn die Hauptpersonen wegen Heiserkeit oder sonst ihre Rollen absprechen. — Es versteht sich, daß von der innern poetischen Form und Einrichtung des griechischen Chores nicht die Rede sein kann, sondern daß die Form der jetzigen Musik angepaßt werden müßte und nur allenfalls Strophe und Gegenstrophe beybehalten werden könnten. Der Chor ist überdem schon als Masse von den Personen des Stückes unterschieden, und umsoweniger dürfte es auffällig und störend seyn, daß nur e r singt. —"

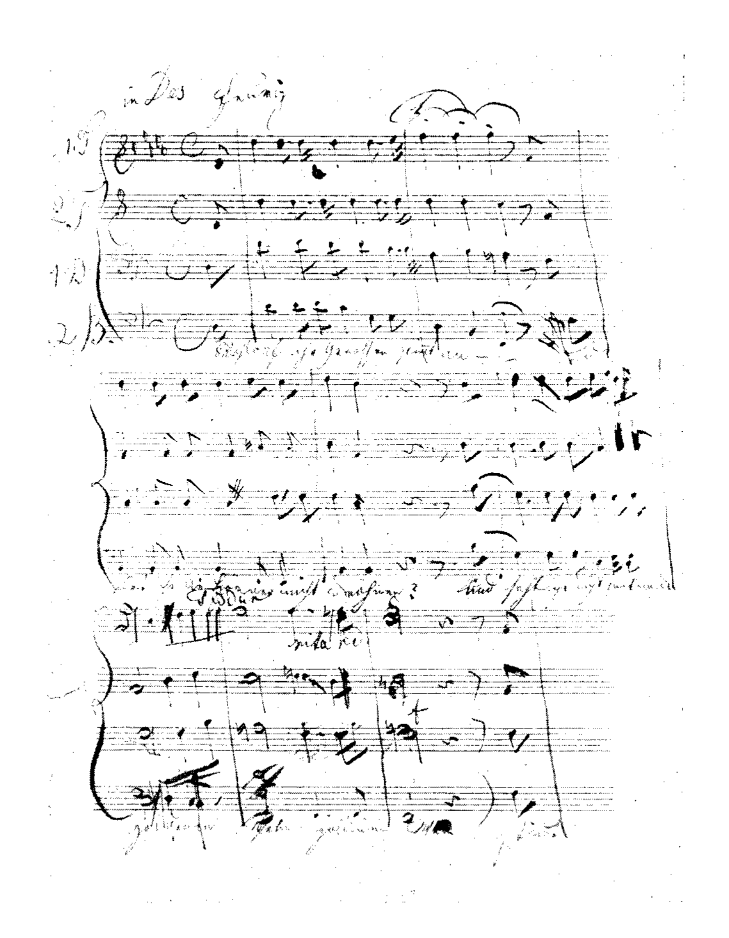
Aus diesen Ausführungen ist ersichtlich, was Hoffmann vorschwebte. Er dachte sich wohl den Chor abseits von der Schaubühne aufgestellt als zweiten selbständigen Klangkörper neben dem Orchester, denn er spricht vom Absingen.

Der Plan des Melodrams „Joseph" wurde fallengelassen in dem Augenblick, als Méhuls Meisterwerk seinen Siegeszug angetreten hatte. Dafür aber schrieb Hoffmann 1811 die Musik zu einem Melodram „Saul", in dem er alle in dem Brief aufgestellten Forderungen bezüglich des Melodrams mit viel Glück in die Praxis umgesetzt hat. Der „Saul" wurde in Bamberg am 29. Juni 1811, und zwar, wie es scheint, nur einmal aufgeführt. Inwieweit im Hinblick auf die beschränkten technischen Möglichkeiten bei dieser Aufführung den Anregungen Hoffmanns Rechnung getragen wurde, besonders in bezug auf die Aufstellung des Chores, wird heute kaum mehr festzustellen sein.

In dem Werk, das übrigens in großen Stücken von zwingender Schönheit ist, sind die Chöre, seiner Forderung gemäß, knapp gehalten: das ausgesprochen Lapidare herrscht in ihnen vor. Auch treten sie nicht handelnd, sondern nur betrachtend auf. Die Einprägsamkeit seiner Tonsprache zeigt enge Geistesverwandtschaft mit Gluck und besonders Händel. Die kontrapunktische Diktion in diesen Chören ist so klar faßbar, daß man von homophoner Polyphonie sprechen möchte. Er k a n n so gestalten, weil ihm stets etwas Einprägsames einfällt.

Die schwungvollen Gesänge Davids zur Harfe unterlegt er mit Stimmen eines unsichtbaren Chores bzw. Soloquartetts, das nur die harmonische Unterlage abgibt. Eine aus erlesenstem Geschmack erwachsene Ökonomie in der Instrumentation ist gerade bei diesen Gesängen von bestrickendem Reiz. Je zwei Flöten, Klarinetten, Bratschen und ein Kontrabaß sind der Harfe beigegeben.

Sein Streben, hier durch diese musikalische Technik dem Begriff und Stil der Oper den des in Struktur wie Geisteshaltung neuartigen des Melodrams gegenüberzustellen, ist



Partiturseite „Lied vom deutschen Vaterland" (Männerchor)
(Aus Gräflinger „Bruckner").



Foto Morstadt

Der modernste Orgelspieltisch der Welt
wurde von Prof. Günther Ramin zur Eröffnung des Reichsparteitages feierlich eingespielt.

(Aus „Blätter der Staatsoper" XVII/1)

Entwurf von Benno von Arent zu Graeners „Schirin und Gertraude"
1. Bild

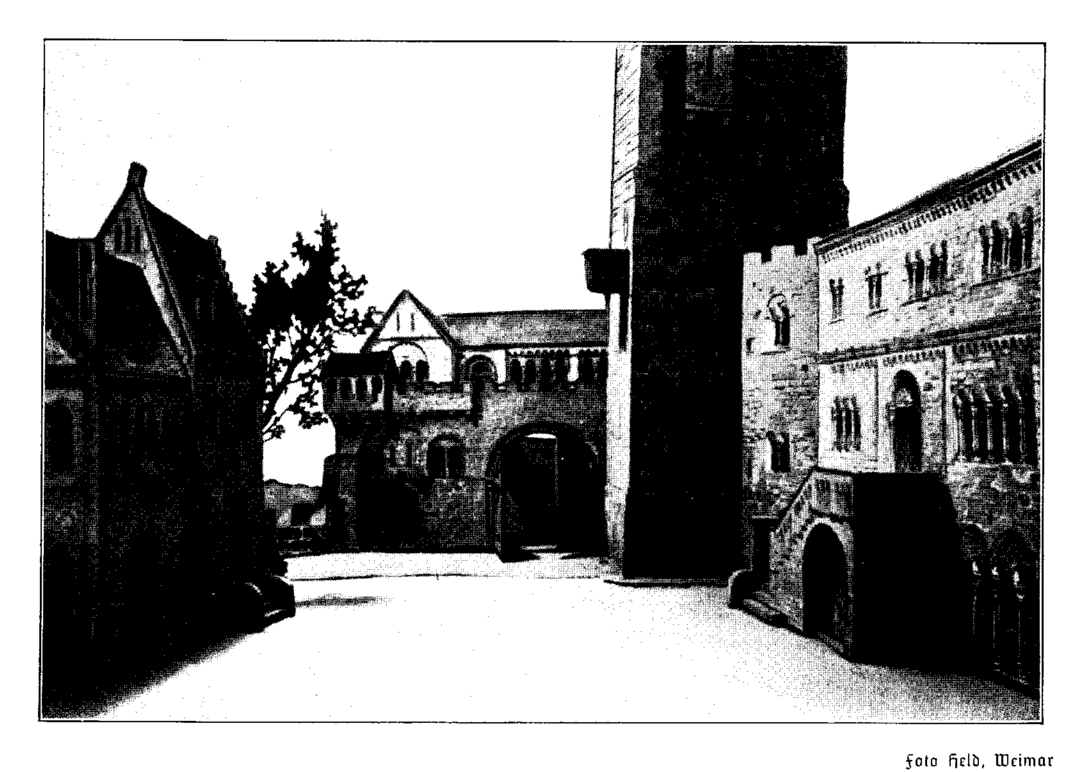


Foto Held, Weimar

Bühnenbild zur „Legende von der Heiligen Elisabeth"
am Hoftheater Weimar 1881.

hier klar erkennbar. Zwingt sich uns in Hoffmanns letzten Opern „Aurora" und „Undine" bereits deutlich das Gepräge des Musikdramas, eindringlicher noch als bei seinem Gefolgsmann Carl Maria von Weber auf, so stellt unser Meister in seinem Begriff vom Melodram das absolut Musikalische gegenüber. Seiner äußeren Form wie seinem geistigen Gehalt nach ist das Melodram Hoffmanns eine Fortführung des Händelschen Oratoriums. Gerade im „Saul" ist wieder die subtile Satztechnik und die vom Schwung einer aufs äußerste gesteigerten fruchtbaren Erfindungskraft und Phantasie der kontrapunktischen Gestaltung in die Augen springend.

Hoffmann müßte nicht der geborene Dramatiker sein, den wir in seinem gesamten schriftstellerischen Schaffen erkennen, er müßte nicht der im Grund tiefe Denker und religiöse Mensch sein, der den Erscheinungen dieser sichtbaren Welt stets diejenigen einer jenseitigen anheftete, wenn er nicht als erster bewußt das Leitmotiv angewandt hätte. Es dient ihm, wie in seiner „Aurora", auch im Melodram (oder vielleicht gerade hier ganz besonders) als Mittel, um den feinsten Fäden psychischen Geschehens nachzuspüren.

Vor seinem „Saul" schrieb Hoffmann bereits das schon genannte Melodram „Dirna", dessen Text Graf Soden nach einer indischen Sage gestaltete. Auch in diesem Werk wird der Komponist bereits seine Intentionen bezüglich des Melodrams in die Tat umgesetzt haben, denn es ist nur kurz nach unserm Brief entstanden. Die „Dirna" wurde am Bamberger Stadttheater, das zu Hoffmanns Zeiten zu den ersten deutschen Theatern gezählt wurde, mit anscheinend großem Erfolg am 11. Oktober 1809 uraufgeführt und zweimal, am 22. Oktober und am 1. Januar 1810, wiederholt.

Im Bamberger Theaterjournal von 1809 ist beim geschäftlichen Eintrag der Uraufführung mit Bleistift vermerkt: „sehr schön!", und Graf Soden schreibt in seiner Selbstbiographie, er habe „bey der Vorstellung das Glück gehabt, diese Composition mit so ausgezeichnetem Beifall aufgenommen zu sehen, daß der Compositeur hervorgerufen wurde. Der Text hat seinen Werth nur durch die Composition erhalten".

Auch wenn man bei der Bewertung dieses Urteils die vornehme Bescheidenheit des Edelmannes in Abzug bringt, bleibt doch an der hohen Qualität des Werkes im Hinblick auf den oben erwähnten knappen Eintrag in den Theaterakten kein Zweifel mehr, denn der Eintrag kann nur von der Hand eines Bühnenangehörigen stammen, und unter diesen hatte Hoffmann keinen Freund.

In allen Inventarverzeichnissen des Bamberger Stadttheaters, die sich heute im Stadtarchiv befinden, ist bis zum Jahre 1852 der Eintrag zu lesen: „Partitur und Stimmen zu ‚Dirna' von Hoffmann". Von da ab fehlt jede Spur. Das Werk scheint unwiederbringlich verschollen.

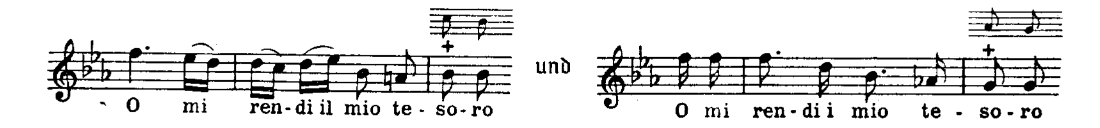
Ein wahres Wort besagt: „Wen ihr niemals überschätzt, habt ihr nicht begriffen." Das will etwa sagen: Wen ihr liebt, den überschätzt ihr leicht! Ich möchte dem gegenüberstellen: Stellt eure Erkenntnisse um den ethischen Wert eines schöpferischen Menschen getrost in die Sonne des Tages. Von dem schützenden Schatten aus, den sie werfen, habt ihr dann den unbefangenen Blick.

Der Gesangsvorhalt in der klassischen Musik, besonders in den Opern Mozarts

Von Siegfried Anheißer-Berlin

Unsere heutige Musikübung legt mit Recht wieder auf Werktreue großen Wert und ist bestrebt, auch die alte Musik, wie sie zur Zeit ihrer Entstehung erklang, wiederzugeben. Dennoch bleibt eine Regel so gut wie unbeachtet, die zu den wichtigsten zählt, und die wie kaum eine andere ins Ohr fällt, nämlich die Behandlung der Gesangsvorhalte in der Zeit der Klassiker und zum Teil auch noch der Romantiker. Vor allem die Oper — aber auch Oratorium und Lied — ist dabei betroffen, Schönheit und Rundung der Melodie wird beeinträchtigt und gefährdet.

Die Streitfrage lautet, soll man gewisse Melodiestellen so singen, wie die Meister sie niedergeschrieben haben, oder war es ihre Absicht, daß die Sänger hier einen Vorhalt singen sollten? Zwei Beispiele aus der Kavatine der Gräfin im „Figaro" sollen uns zeigen, worum es sich handelt.



Es handelt sich beide Male um die vorletzten Noten (x), also b und g; aber — fassen wir den Stier bei den Hörnern — gesungen werden sollte c bzw. as, also die Noten, die ich als Stichnoten darübergesetzt habe. Es bestand nämlich eine Regel, die ich wie folgt fassen will:

> Über dem Dreiklang wird der diatonische Vorhalt der oberen Nebennote nicht ausgeschrieben, sondern statt seiner schon die Hauptnote hingesetzt, so daß diese zweimal, also an der Stelle des Vorhaltes wie hinterher als seine Auflösung dasteht.

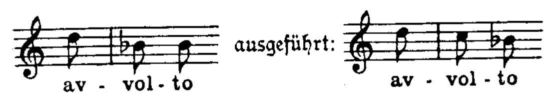
Den frühesten Beweis für diese Regel finden wir bei Telemann im Vorbericht zu seiner Kantatensammlung „Harmonischer Gottesdienst", 1725. Er schreibt: „Hiernächst haben die Sänger in acht zu nehmen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten dastehen, sondern sich hin und wieder eines sogenannten Akzents bedienen." Dieser „sogenannte Akzent" ist der Vorhalt, wie wir aus einer Tafel sehen, die Telemann nun folgen läßt und die genau die verschiedenen Fälle erklärt, wo der Vorhalt zu singen war. Nachstehend sei diese wichtige Quelle — mit einigen Kürzungen, die nur Wiederholungen bringen — wiedergegeben.



Wir sehen also, das Gesetz, den Vorhalt zu singen, gilt sowohl, wenn die Melodielinie von oben herabsinkt (1, 2, 3, 4, 7), als auch, wenn sie — und das bezweifeln die heutigen Gegner am meisten — von unten heraufsteigt (5, 6, 8); sie gilt sowohl beim Ausklang eines Melodieabschnittes, also für die vorletzte Note vor einer Pause (2, 3, 8), als auch mitten in der Phrase (1, 4, 5, 6, 7). Es sind dies die ungemein zahlreichen Fälle, die wir bei Mozart fast auf jeder Seite mehrfach finden und die sich durch das ganze Opernschaffen bis auf Weber und den jungen Verdi einschließlich hinziehen. Bei weitem überwiegt die Anwendung am Schluß der melodischen Phrase als vorletzte Note vor der Pause[1]). In der Mitte der Phrase geriet sie mehr und mehr in Vergessenheit. Je später wir in der Zeit kommen, desto seltener finden wir auch die Fälle von a und b der Telemannschen Tafel mit dem Quartenschritt oder auch noch größeren Intervallen. Als Beispiel für den Quartenschritt seien die letzten Noten des Rezitativs Nr. 23 in der „Schöpfung" von Haydn genannt „zur lebendigen S e e l e", für ein größeres Intervall „Così fan tutte", Terzett Nr. 1, Takt 36 und 37 „o fuori la spa da". Hier soll zweifellos als erste Note Ferrando d bzw. e, Guglielmo h bzw. c singen, so wie es Mozart in den Oboen und Fagotten notiert. (Es ist dies der einzige Fall, den ich bei Mozart getroffen

[1]) Hier muß ich auf die wundervolle Stelle im Rezitativ der großen Leonorenarie des „Fidelio" hinweisen „so leuchte mir ein Farbenbogen", die erst durch das d c auf bogen Schönheit und Rundung zum Regenbogen erhält (die Pause fällt fort).

habe, und er weicht von der allgemeinen Praxis auch insofern ab, als sonst der Vorhalt auch in der Gesangstimme notiert wird, wenn man ihn in den Orchesterinstrumenten findet; darüber siehe unten.) — Die zwei + in Telemanns Tafel stammen von Adolf Beyschlag, dessen Buch „Die Ornamentik der Musik" ich die Tafel entnommen habe. Beyschlag bezeichnet diese Stellen als im Gebrauch „bald veraltet".
Hier sei eingefügt, wie sehr verwunderlich es doch ist, daß ein Buch wie das genannte von Beyschlag, welches „auf Veranlassung und unter Verantwortung der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin" 1908 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, von den praktischen Musikern überhaupt nicht beachtet worden ist, ebensowenig, wie Aufsätze in Fachblättern, wie der von Alfred Weidemann über „Gesangsmanieren in Mozarts Opern und ihre Vernachlässigung", dem auch mein Aufsatz verschiedene Beispiele entnimmt und der in der „Neuen Musikzeitung" Stuttgart vom 4. Januar 1923 erschien. Leider läßt gerade in der Musik die Zusammenarbeit von Musikübung und Wissenschaft noch manchen Wunsch offen.
Kehren wir zum Vorhalt zurück. Mit dem Zeugnis Telemanns, des „gefeiertsten Zeitgenossen Bachs" (Riemann), an dem es nichts zu deuteln gibt, sind die Vorhaltgegner eigentlich schon geschlagen; aber es ist nicht das einzige. Bei F. W. Agricola finden sich 30 Jahre später 1757 in seiner „Anleitung zur Singkunst", die eine Übersetzung der „Oppinioni", des „berühmten geschichtlichen theoretischen Werkes" (Altmann) des ebenso berühmten Kastraten an der Dresdner Oper, Pier Franzesko Tosi, war, an Beispielen neben Quarten- und Zerlegungsvorhalten in der Art von + und a—b bei Telemanns Tafel folgendes Beispiel:



Und so war es noch, als um 1830 wiederum eine Leuchte unter den Gesangslehrern, Niccolo Vaccai, seinen „Metodo pratico di canto italiano per camera" erscheinen läßt, der, fast in alle Sprachen des Abendlandes übersetzt, heute noch im Gebrauch ist. Da steht in der 21. Lektion: „Wenn im Rezitativ am Ende oder auch inmitten einer Phrase mehrere Noten gleicher Tonhöhe einander folgen, deren erste mit dem schweren Taktteil und einer betonten Silbe zusammenfällt, so wird diese Note gewöhnlich um eine Stufe erhöht" (Vorhalt). Er gibt dann wie in allen Lektionen ein vollständiges Musikstück, das er selbst auf Verse Metastasios vertont hat. In 32 Takten finden sich 19 Vorhalte, worunter er nur einen einzigen (NB) als wahlfrei bezeichnet. Die wichtigsten sind:



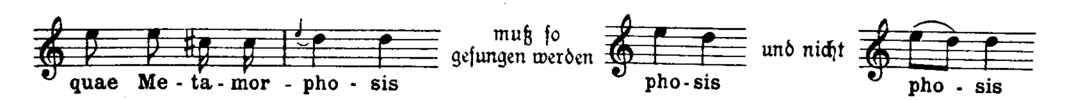


Was war nun der Grund, aus welchem man es unterließ, den Vorhalt aufzuschreiben? Es war wohl lediglich die Scheu, die im strengen Stil verpönte *Dissonanz niederzuschreiben*, auf die man im galanten Stil, zu dem auch die Oper zählen darf, nicht verzichten wollte. Auch im galanten Stil scheute man sich, den Vorhalt niederzuschreiben, wenigstens als vollberechtigte Note. Nur lagen hier die Verhältnisse so vielseitig, daß das einfache Aushilfsmittel, wie im Gesang die Hauptnote zu notieren, nicht anwendbar war. So notierte man denn hier den Vorhalt als *Stichnote*, machte die folgende Konsonanz zur ersten Note des Taktteils und vergrößerte ihren Wert um den des Vorhalts. Nun war der gute Ton gewahrt, und keine Dissonanz grinste aus dem Papier heraus. Der häufigste Fall in der Instrumentalmusik war die auch bei Mozart immer wiederkehrende Figur der 4 Sechzehntel; man schrieb ♪ ♩♬ und spielte ♬♬. Diese Notierung ist auch heute noch jedem Musiker geläufig und er löst Vorhalt plus Achtel in 2 Sechzehntel auf. Zweifelsfälle gibt es zwar auch bei dieser Notierung, denn manchmal ist es *doch* ein kurzer Vorschlag und ein Achtel [1]). Der Musiker ist da eben auf sein Gefühl und seinen Geschmack angewiesen, wie es der Sänger gelegentlich beim unnotierten Vorhalt war. So wird es Mißverständnisse und Meinungsverschiedenheiten über einen *einzelnen* Fall immer geben, *aber über die Anwendung als Regel darf und kann kein Zweifel bestehen.*

Trotz des damals geltenden Brauchs und trotzdem ja immer noch der lebende Komponist helfend und bessernd eingreifen konnte, entschlossen sich der unklaren Notierung wegen *manche* Tonsetzer dazu, *auch für den Gesang den Vorhalt* so zu notieren, wie er in der Instrumentalmusik üblich war, nämlich als Stichnote. *Einen* Unterschied mußte man dabei gleichwohl machen, da ja nicht eine Gesangssilbe lediglich an einem Vorhalte gewissermaßen in der Luft hängen konnte. Man schrieb also Vorhalt *und* Hauptnote hin. Das aber war auch wieder mißlich, denn nun konnten Unkundige die Schreibweise abermals mißverstehen. Und daß sie öfter mißverstanden wurde, das ersehen wir aus einem Brief *Joseph Haydns*. Er empfiehlt 1768 mit der Übersendung seines „Applausus" eine Unterweisung der beiden Soloknaben über „arth des Gesanges im recitiren, zum E.

---

[1]) Man muß auch beachten, daß viele Musiker vor allem Mozart die einzelne Sechzehntelnote nie als ♬ sondern *stets und ständig* als ♪ niederschreiben; wieder eine Quelle von Unklarheit und Unsicherheit für die Nachwelt!



und auf solche arth in allen Fällen". (Vgl. C. F. Pohl, Joseph Haydn, II S. 42 und Beyschlag a. a. O. S. 187.)

Mozart wendet diese Notierungsart mit dem Vorschlag als Hilfsnote nicht an, ebensowenig Beethoven. Ungemein häufig hat sie aber Schubert, und so werden seine Lieder heute oft noch falsch gesungen. Auch hier sei auf Beyschlag, insbesondere S. 244 ff. hingewiesen, so z. B. „Erlkönig": „Er hat den Knaben wohl in dem Arm, er faßt ihn sicher... dem Vater grausets... er hält in den Armen; hier muß gesungen werden: „Knaben" c b, 2 halbe Noten; „sicher" c b, 2 Viertelnoten; „grausets" a g, 2 Viertelnoten; „Armen" es d, 2 Viertelnoten. Oder im „Frühlingstraum" (Winterreise Nr. 11): „Ich träumte von bunten Blumen" h (Viertelnote) a (Achtel), genau so wie es im Vorspiel des Klaviers lautet. (Man vergleiche auch die Vorbemerkungen zur kritischen Ausgabe der Müllerlieder von Max Friedländer bei Peters S. 31 ff., dem Franz Lachner, Schuberts Jugendfreund, noch persönlich bestätigte, daß Schubert selbst die Vorhalte so ausführte.)

Auch Vaccai schreibt in der 11. Lektion: „Vor mehreren Noten gleicher Tonhöhe tritt der Vorhalt an die Stelle der ersten Note und erhält deren ganzen Wert."



(Für die Instrumentalmusik findet sich die gleiche Vorschrift auch schon bei Ph. Em. Bach „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen", Neudruck von Walter Niemann, S. 34, Tafel III.)

Kehren wir zu Mozart zurück, so finden wir grundsätzlich die oben genannte Regel angewandt, den Vorhalt über dem Dreiklang durch die Hauptnote zu ersetzen.

Ausgeschrieben muß er allerdings dann werden, wenn es unklar ist, ob ein Halb- oder Ganztonschritt gemeint ist. Bei dem überwiegenden dur-Charakter, besonders der Rezitative, sind solche Fälle recht selten, dann aber natürlich um so beweiskräftiger für die allgemeine Anwendung. Solche Vorhalte finden wir vor allem im „Don Giovanni", und hier in den begleiteten Rezitativen Donna Annas: Nr. 2, Takt 14, 21, 23, 43 und Nr. 10, Takt 10 [1]), 12, 33; ferner nach dem Terzett Nr. 15 in Takt 31. In „Così fan tutte" hat der letzte Takt („io moro") des Rezitativs vor dem Chor Nr. 8 ebenfalls einen ausgeschriebenen moll-Vorhalt.

---

[1]) Hier hat Mozart ursprünglich „fis fis" geschrieben, ändert es dann nachträglich entsprechend dem Takt 12 in „g fis" ab, um jede Unsicherheit auszuräumen, ob die erste Note g oder gis lauten soll. Er streicht nun das vor der ersten Note aus und fügt es vor der zweiten Note ein, wo kaum Platz dafür ist. Ein ganz besonders beweiskräftiger Fall.

Auch dann wird der Vorhalt ausgeschrieben, wen ein Orchesterinstrument ihn mitübernimmt (bei den unselbständigen Orchesterstimmen ist selbstredend eine Notierung in der Art wie beim Gesang nicht möglich), denn sonst entstünde ja erst recht eine Dissonanz zwischen Gesang und Orchester, und Dissonanzen auf dem Papier wollte man ja vermeiden. (Vgl. „Figaro" Gräfin-Arie Nr. 10, Takt 43 gegen 40, Duett Nr. 16, Takte 23—25, „Così fan tutte" Terzett Nr. 1, Takt 43—45, wo wir im Orchester den Vorhalt in den II. Violinen finden, „Gärtnerin aus Liebe" I. Finale, Takt 183—185, hier dreimal der Quartsetzakkord als Vorhalt.)

Ebenso — wenn auch nicht als Regel — wird der Vorhalt ausgeschrieben, wenn er sich über einem Septakkord einstellt, weil hier eine Konsonanz ja sowieso nicht besteht. Vor allem möchte ich hier auf das II. Finale im „Figaro", Takt 198 und 200 hinweisen: zuerst über dem Septakkord der ausgeschriebene Vorhalt c b, dann über dem Dreiklang zweimal die Hauptnote es es. Sehr reizvoll ist auch das Figaro-Terzett Nr. 13, Takt 30 (Septakkord), 32 (Quartsextakkord), 34 (desgl. mit Auflösung in den verminderten Septakkord). Auch in „Così fan tutte" ist ein sehr beweiskräftiger Fall: II. Finale, Takt 80 und 188 (beide Male Septakkord) gegen 204 (Dreiklang). Auch die Takte 471—473 des II. Don Giovanni-Finales gehören hierher. — Beyschlag, S. 198, fordert den Vorhalt auch für Takt 3 und 5 der Donna Anna-Arie Nr. 10 (ebenso Weidemann), ich habe in meinem Klavierauszug ihn nur für Takt 7 eingezeichnet, da er hier unbedingt sicher ist.

Auch über der Pause, also ohne akkordliche Unterlage, wird der Vorhalt gelegentlich ausgeschrieben (Così fan tutte, Nr. 15, Takt 40). Endlich habe ich ein paar Fälle gefunden, wo Mozart ihn ausschreibt, wenn er von unten über den Ganztonschritt geht, so im II. Don Giovanni-Finale, Takt 218, Auftritt der Elvira („pietade io sento"), während kurz zuvor Takt 210, 212, 214, wo es sich um den Halbtonschritt handelt, die Hauptnote dasteht.

Als besonders ketzerisch werden die Feinde des Vorhaltes meine Behauptung finden, daß der Vorhalt sogar gelegentlich frei eingeführt wurde (vgl. auch Beyschlag, S. 104). Als Beispiel gelte die Tauben-Arie der Sandrina in der „Gärtnerin aus Liebe", Nr. 11, Takt 13, 16 und öfter. Der italienische Text heißt hier:

Geme la tortorella
Lungi dalla campagna.

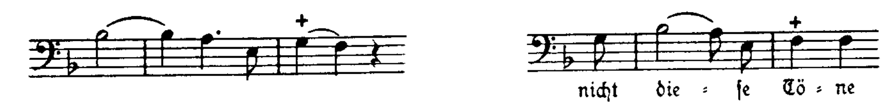
„geme", „lungi", beide Worte mit zwei Achtelnoten auf d, sind durch Pausen von jedem Zusammenhang abgetrennt; die Töne sollen offensichtlich das „Seufzen" und „Sehnen" malen, was natürlich ungleich eindringlicher zum Ausdruck kommt, wenn die erste Note ein Vorhalt ist. Dieselbe Arie gibt uns aber auch den Beweis für die Richtigkeit meiner Behauptung, und zwar in Takt 67. Wieder haben wir den frei auftretenden Vorhalt c h, jetzt aber schreibt ihn Mozart selbst hin, denn es steht ein Septakkord darunter! Ähnlich liegt der Fall auch schon zwei Takte vorher in Takt 65.

Den Vorhalt bei von unten ansteigender Melodie, der im Gegensatz zu dem ausgleichenden Charakter des von oben herab die Melodielinie glättenden Vorhaltes einen Vorsprung in der Linie, einen dramatischen Akzent bedeutet, habe ich in ganz seltenen Fällen bei Wiederholung derselben Phrase das letztemal, gewissermaßen als Steigerung, geglaubt hinschreiben zu dürfen, so in „Così fan tutte", Terzett Nr. 1, Alfonso in Takt 42 gegen 40 und Ferrando in Takt 43 gegen 41 und „Don Giovanni" Nr. 1, Takt 44 gegen 42 und 43.

Überhaupt spielt in gewissen Grenzfällen, die es immer geben wird, und von denen niemand sagen kann, hier *muß* der Vorhalt stehen, *Geschmack und Auffassung des Ausführenden* eine entscheidende Rolle. Stellen wie die beiden zu Anfang genannten aus der Gräfin-Arie des „Figaro" sind aber ganz eindeutig und *müssen* den Vorhalt erhalten, wie es eben an der *grundsätzlichen* Anwendung des Vorhaltes nach den vorstehenden Beweisen und Belegen *keinen Zweifel geben kann*. — Zudem bin ich überzeugt, daß, sobald wir uns erst einigermaßen an den Vorhalt wieder gewöhnt haben, wir *noch weit häufiger* anwenden, als beispielsweise ich es in meinen Klavierauszügen tue.

Den Fachgelehrten bleibe es nun überlassen, aus den Regeln der Harmonielehre und Musiktheorie im einzelnen die genannten Beispiele nachzuprüfen und gegebenenfalls ihre Begründung zu berichtigen. Mir kam es nur darauf an, *für den praktischen Musiker, vor allen Dingen für den Opernkapellmeister und Opernsänger*, den Nachweis zu bringen, daß der Vorhalt im 18. und 19. Jahrhundert gesungen worden ist, daß also der Ruf nach dem Vorhalt keine Laune, sondern ein *Erfordernis des richtigen Stiles* ist und daß sich die *Beweise* dafür auch in den Werken unserer Theoretiker — und Tonsetzer finden.

Ein Teil meiner Beweise gehörte schon zu diesen letzteren, also solchen, wo wir gewissermaßen dem Tonsetzer beim Schreiben über die Schulter schauen und ihm seine ungeschriebenen Regeln und Gesetze ablisten. Diese *indirekten Beweise* sind oft so schlagend, daß ich sie hier noch um einige vermehren möchte, um auch die letzten Zweifel gerade der Praktiker zu zerstreuen. Auf das Klaviervorspiel im „Frühlingstraum" von Schubert habe ich schon hingewiesen. Ähnlich finden wir in *Beethovens* IX. Sinfonie im 3. Rezitativ der Bässe eine Stelle, die später der Bariton mit geringer Änderung übernimmt:



Im letzten Finale des „Freischütz" trägt das Fagott die Worte des Max: „Ich darf nicht *wagen*, mich zu beklagen" vorher als Solo vor und bringt den Vorhalt, den Weber in der Singstimme beim Wort „wagen" nicht ausschreibt. — Der früheste Klavierauszug von *Mozarts* „Gärtnerin aus Liebe" (erschienen bei Heckel in Mannheim im Jahre 1829), fügt da, wo im oberen System des Klavierparts Pausen es gestatten, die

Gesangsmelodie in den Klavierauszug einzubeziehen, diese Noten als Stichnoten bei, und zwar finden wir sie im Gesangsystem ohne Vorhalt, im Klavierpart mit Vorhalt notiert. Hier findet sich auch ein Beleg für den frei auftretenden Vorhalt (Nr. 27, Takt 20: „Träum' ich"). — Ja, noch 1851 können wir in Verdis Rigoletto-Partitur in der 4. Szene des letzten Aufzugs schwarz auf weiß die Anweisung des Meisters lesen: „Questo Recitativo dovrà essere detto senza le solite appoggiature" (dieses Rezitativ muß ohne die üblichen Vorhalte gesungen werden). —

Nicht zu unterschätzen sind als Beweis auch die im vorigen Jahrhundert sehr beliebten Opern-Klavierauszüge für Pianoforte allein, in denen also die Singstimme ebenfalls in den Klavierpart einbezogen werden mußte. Hier finden wir Vorhalte in reicher Fülle. Ich habe eine ganze Anzahl solcher Klavierauszüge durchgesehen, und da sie von Kogel, Kleinmichel, Brißler usw. bearbeitet sind, also Namen, die einen guten Klang in der Musik haben, so wird man ihnen Beweiskraft nicht absprechen können. Überall da, wo der Klaviersatz es gestattet, finden wir die Vorhalte vollzählig anwesend, selbstredend auch an den beiden Stellen der Gräfin-Arie des „Figaro", die ich zu Anfang aufgeführt habe. Ich behalte mir vor, bei passender Gelegenheit die dort gefundenen Vorhalte zusammenzustellen, um sie für die heutige Musikübung nutzbar zu machen. Als jüngste Quelle verweise ich auf die „Gesangspartituren" des „Freischütz", der „Zauberflöte" und des „Fidelio" von Dr. Robert Konta (Lyra-Verlag, Leipzig-Wien), die ebenfalls gewissenhaft die Vorhalte bringen.

In der Überlieferung sind sie immer lebendig gewesen, bis etwa vor 50 Jahren unter der Führung von Gustav Mahler plötzlich ein Ausrottungsfeldzug begann. Jeglicher Belehrung unzugänglich, hielt Mahler an seinem Eigensinn fest und hat durch seinen Einfluß, unterstützt durch eine gewisse Abneigung mancher ausübender Musiker gegen die Musikwissenschaft, den vorhaltlosen Gesang in der Oper eingeführt. Was nützte es, wenn die Sänger (vor allem Lilli Lehmann mit großer Leidenschaft in ihrem Buch „Mein Weg") sich wehrten: gegen die größere Machtbefugnis des Kapellmeisters und Operndirektors konnten sie auf die Dauer nicht ankämpfen und verstummten. In den letzten Jahren allerdings beginnt die richtige Ausführung der Vorhalte wieder zu ihrem Recht zu kommen.

Mögen diese Zeilen dazu beitragen, daß wir bald wieder eine einheitliche Gesangsübung auch in diesem Punkte haben.

Nur der innig harmonisch verwandte Ton bringt die Saite zur Erzitterung, er weckt ihr inneres Leben, ohne es zu berühren, ein Glas sprengt der ihm eigne zu stark angegebene Ton. So kann des Menschen Herz, triffst du dessen Ton, ergriffen, bewegt, zum Mitklingen, bis zum Zerspringen gebracht werden.

Carl Maria von Weber.

Wie das erste SA-Liederbuch entstand

Von Hans Bajer-Berlin

> Wovon einst der Väter Herz erklungen,
> Was in unserer Seele jung erstand,
> Deutscher Lieder Kranz, sei du geschlungen
> Immergrün um Volk und Vaterland!
> Mögen deine Weisen uns beschwingen,
> Weben von Geschlecht sich zu Geschlecht,
> Deine Worte jedem Kunde bringen
> Von des deutschen Blutes Lebensrecht!
> Wahre dir dein Wesen unbezwungen,
> Bodentreu dem Land, das dich erschuf,
> Schwerer deutscher Erde abgerungen,
> Deiner Heimatscholle Mahnungsruf!
>
> Herbert Molenaar.

Wir schrieben das Kampfjahr 1930. Unser SA-Dienst fing an, schwerer und ernster zu werden, je mehr die Kommunisten ihre Parole: „Schlagt die Faschisten, wo ihr sie trefft" verwirklichten. Die rote Gefahr schmiedete uns zu einer eisernen Kameradschaft zusammen. In dieser harten Zeit waren uns unsere siegverheißenden Kampf- und Freiheitslieder mehr als eine Erbauung. Aus jedem frisch gesungenen Lied schöpften wir immer wieder neuen Mut und innere Kraft. Auf den sonntäglichen Propaganda- und Nachtmärschen, den Höhepunkten in unserem beschwerlichen SA-Leben, wurden die neuesten Lieder, von einzelnen Kameraden angestimmt, bald Allgemeingut des ganzen Sturmes und der Standarte. Die Freude, daß wir mit unserem Gesang den Glauben an den Sieg unserer Idee laut hinausschmettern konnten, strahlte aus allen Gesichtern.

Der Gedanke, unsere schönsten SA-Lieder allen Stürmen unseres Vaterlandes zugänglich zu machen, bewog mich im Sommer 1930, ein erschöpfendes SA-Liederbuch für Klavier herauszubringen. Bislang bestanden nur kleine Texthefte, meist ohne Noten. (Das erste „Kleine Nazi-Liederbuch" erschien 1923 in Sulzbach-Oberpfalz im Selbstverlag von Paul Arendt.) Es gab wohl ein paar Marschalben für Klavier, die neben Soldatenliedern und -märschen höchstens ein halbes Dutzend SA-Lieder enthielten (Eher-Verlag, Sunnwend-Verlag), ein ausgesprochenes SA-Liederbuch für Klavier existierte aber noch nicht. Der Plan war gefaßt, nun ging es an die Arbeit. Zunächst wurden die Lieder aufgezeichnet, die ich in unserem sangesfreudigen Niederschönhauser Sturm kennengelernt habe. Außerdem sammelte ich wertvolles Material bei anderen Berliner Stürmen, indem ich mir die neuen Lieder von meinen Kameraden vorsingen ließ, sie gleichzeitig zu Papier brachte und anschließend den Männern auf der im Sturmlokal meist vorhandenen „Drahtkommode" mit voller Begleitung vorspielte. Etwaige kleine Unebenheiten in der Melodie wurden sofort ausgemerzt. Auf diese Weise erhielt ich eine Sammlung von wahrhaft volksverbundenen Weisen, d. h. die nach dem Gehör aufgezeichneten Lieder entsprachen in jeder Hinsicht der Wort- und Tonfassung, wie sie sich die SA geformt hat. Zur Ergänzung meines Materials wandte

ich mich mittels Rundschreiben an sämtliche Gaudienststellen der Bewegung mit der Bitte um Mitteilung der im jeweiligen Gau am meisten gesungenen SA-Lieder. Natürlich mußte das Material, bevor es in die Druckerei wanderte, streng gesichtet werden. Der Abdruck von Liedertexten ohne Niveau, wie z. B. „Annemarie, was wird dein erster Sohn" oder das Lied vom „Vipoprä" (Vizepolizeipräsident von Berlin Bernhard Weiß, genannt Isidor) mußte unterbleiben, obwohl manche Lieder dieser Gattung innerhalb der SA eine weite Verbreitung gefunden haben. Auch die Melodien wurden einer strengen Kritik unterzogen. Mein nordisch-germanisches Rassegefühl war mir maßgebend, daß keine volks- und artfremden Singweisen aufgenommen wurden, wie wir sie heute in manchen Liederbüchern jüngeren Datums wiederfinden, deren neue Liedschöpfungen angeblich einen neuen deutschen Liedstil ankündigen, im Grunde ihres Wesens aber nichts anderes sind als der Abklatsch des altrussischen Volksliedes sowie des gregorianischen Kirchen- und synagogalen Tempelgesanges.

Ein Jahr später, im Sommer 1931, war das Manuskript druckfertig. Die Schwierigkeiten sollte ich aber noch kennenlernen, die mit der Drucklegung verknüpft waren. Meine Mühe war umsonst, in Berlin einen Verleger zu finden, der das Risiko auf sich genommen hätte, in seinem Verlag ein nationalsozialistisches Liederbuch herauszugeben. Schließlich erklärte sich der Nationale Schallplatten-Dienst Berlin nach langen Verhandlungen bereit, gegen Übernahme der Druckkosten meinerseits Druck und Vertrieb des neuen Liederbuches zu besorgen. Wenn ich das Erscheinen meiner Sammlung nunmehr als gesichert ansah, war ich abermals in einem Irrtum befangen. Der Auftrag zur Drucklegung war bereits fest vergeben, aber schon nach wenigen Tagen mußte das Geschäft rückgängig gemacht werden, da sich die Setzer weigerten, nationalsozialistische Texte zu drucken. Dieser Vorgang wiederholte sich mehrmals (aus dem gleichen Grunde ist der erste Druck des Horst-Wessel-Liedes nicht in Berlin, sondern in Landsberg an der Warthe im Verlag des Pg. Hermann Silwedel erschienen). Endlich, im Dezember 1931, kam das Geschäft zustande. Die Drucklegung der 5000 Klavierausgaben übernahm die Berliner Musikalien-Druckerei, während die 10 000 Textbücher in der Berliner Druckerei Wigankow hergestellt wurden. Im März des nächsten Jahres waren beide Buchausgaben auf dem Markt. Ich nannte meine Liedersammlung „Was der Deutsche singt". Dieser neutrale Titel sollte mein Buch vor eventuellen Gewaltmaßnahmen des Berliner Polizeigewaltigen bewahren. Leider entging es seinem Schicksal nicht. So oft in der Hedemannstraße (Angriffhaus) und in den Räumen des Schallplatten-Dienstes eine polizeiliche Haussuchung stattfand, wurden die Kisten mit den Liederbüchern „Was der Deutsche singt" versiegelt und beschlagnahmt. Die wiederholten Verbote erhöhten jedoch nur die Nachfrage. Welchen Dienst ich mit meiner Sammlung der SA erwiesen habe, beweist die schriftliche Anerkennung meines Standartenführers Knüppel vom 8. April 1932: „Lieber Kamerad Bajer! Lassen Sie mich Ihnen durch diese Zeilen meinen und der Standarte 4 herzlichsten Dank sagen für Ihren Liederschatz, den Sie der SA in der Notzeit geschenkt haben. Nur der Kämpfer allein weiß um den hohen Wert unserer Lieder, darum wird ‚Was der Deutsche singt' in der SA freudig begrüßt werden und guter Freund der Hitlersoldaten werden."

Die schönste Freude aber bedeutete es für mich, daß ich durch die freundliche Vermittlung des Auslandspressechefs Pg. Dr. Hanfstaengl mein Liederbuch dem Führer im „Kaiserhof" persönlich überreichen durfte.
Das Liederbuch schien seinen Weg zu machen, bis mich im Oktober 1932 die Nachricht vom Konkurs des Schallplatten-Dienstes überraschte. Damit war der Vertrieb des Buches sowie das mühsam aufgebaute Exportgeschäft der ersten nationalsozialistischen Schallplatten, die auch meinen Namen als Komponist und Dirigent in alle Welt hinaustrugen, mit einem Schlage besiegelt. Die noch vorhandenen Restposten des Liederbuches wurden in Berlin und Leipzig reißend abgesetzt. Zweierlei Gründe waren für mich bestimmend, von einer Neuauflage meiner Sammlung abzusehen: 1. Die Widerstände einzelner Verleger, die für ihre in meinem Liederbuch enthaltenen Verlagswerke hohe Lizenzforderungen stellten; 2. meine Betrauung mit der Neuausgabe des parteiamtlichen Liederbuches und des Horst-Wessel-Marschalbums durch Reichsleiter Pg. Amann für den Zentralverlag der NSDAP. Diese Aufgabe erfüllte mich mit Freude und Stolz zugleich, indem ich meine bisher gesammelten Erfahrungen und Grundsätze in bezug auf Wahrung der Artreinheit des nationalsozialistischen Liedgutes in den Dienst der beiden neuen Buchausgaben stellen konnte.
„Was der Deutsche singt" ist heute nirgends mehr erhältlich. Lediglich in der Staatsbibliothek zu Berlin bleiben einige Exemplare späteren Geschlechtern erhalten. Nach der Machtübernahme setzte ein großes Wettrennen in neuen SA-Liederbüchern ein. Vielen von ihnen diente mein Liederbuch als eine willkmmene Fundgrube. War ihm auch nur eine kurze Lebensdauer beschieden — es hat nicht einmal eine zweite Auflage erlebt — so hat es doch zu seinem kleinen, bescheidenen Teil dazu beigetragen, Deutschlands Ketten zu sprengen, wie es der Jüngling auf der Umschlagzeichnung symbolhaft andeutete, und der sehnlichste Wunsch in Millionen deutscher Herzen, den ich meinem Buch im Geleitwort mit auf den Weg gab, ist längst in Erfüllung gegangen: „.... geboren aus einer Zeit tiefster Erniedrigung und härtester Unterdrückung für ein mutiges Jungdeutschland, das den eisernen Willen in sich trägt, dem heiligen Vaterlande unter Führung der Besten der Nation selbst unter Einsatz des Lebens den alten Ehrennamen und die frühere Achtung in der Welt zurückzuerobern. Unsere gefallenen Kameraden lauschen den trutzigen Kampf- und Freiheitsliedern, welche die letzten Schläfer wachrütteln sollen für den deutschen Freiheitsmorgen. Mögen sich diese Lieder Eingang verschaffen in die deutschen Herzen und den Weg bereiten helfen für Deutschlands große Zukunft! Das walte Gott!"

Arnold Dolmetsch und die Haslemere-Festspiele 1936

Arnold Dolmetsch, in der väterlichen Linie der Abstammung nach Deutscher, begann seine Laufbahn als Musiker in Brüssel, wo er als Lieblingsschüler Vieuxtemps' Violine studierte. Am Londoner Royal College of Music vervollkommnete er seine Ausbildung

und sattelte gleichzeitig in das Instrumentenbauerfach um. Er ging nach Amerika und arbeitete in der Werkstatt Chicherings in Boston, kam zurück und leitete bis zum Kriege eine Abteilung in der Werkstatt Gaveaux in Paris. Dann erfolgte die endgültige Übersiedelung nach England, wo er sich mit seiner Familie zunächst in London niederließ. Der Aufenthalt war aber nicht von langer Dauer, denn nachdem Dolmetsch feststellte, daß die feuchte, staubige Luft der Weltstadt nachteilig auf die von ihm erbauten Instrumente einwirkte, wählte er zum dauernden Wohnsitz den Luftkurort Haslemere (Surrey), wo er eine Werkstatt einrichtete und sich musikgeschichtlichen Studien, dem Instrumentenbau und der musikalischen Erziehung seiner vier Kinder widmete.

Im Jahre 1925 konnte er nach vierzigjähriger Vorarbeit zu seinem ersten Kammermusikfest einladen. Aus der Ankündigung, die er seinem Aufruf hinzufügte, müssen folgende Worte hervorgehoben werden: „Es ist der Wunsch der Veranstalter, die Musik den Urtexten getreu auf den Instrumenten zu spielen, für die sie geschrieben wurde, in einem Stil und einer Weise, wie die Komponisten es sich gedacht haben." Daraus läßt sich erkennen, daß Dolmetsch seine Lebensarbeit unter das hohe Ziel gestellt hat, die „alte Musik", d. h. die überlieferten Werke der europäischen Musikkultur vom 10. bis 18. Jahrhundert und ihre Instrumente der Geschichte zu entreißen und in originaler Fassung neu erstehen zu lassen. Diese Regeneration geschieht für ihn nicht nur aus wissenschaftlichem Interesse, er begreift sie als eine lebendige Renaissance, die nach seiner Meinung die eigentliche und einzige hohe Blütezeit der Musik erschließt. Sie soll den Musiker in das Reich seiner wahren Bestimmung zurückführen und ihre Botschaft an die heutige Zeit erfüllen, indem sie, als Religion begriffen, den Menschen auf eine Stufe höherer und reinerer Moral erhebt.

Mit diesem Programm steht Dolmetsch in England heute wie vor fünfzig Jahren fast allein da. Das größte Echo widerfuhr ihm aus Deutschland, wo sich, seit dem Kriege auf breiter Basis, eine ganze Bewegung um die Wiedererweckung der alten Musik bemühte, nachdem einzelne, die teils aus der Musikwissenschaft, teils aus der Jugendbewegung hervorgegangen waren, den reichen Bestand an künstlerischen und erzieherischen Werten, die in der alten Musik schlummern, aufgezeigt hatten. Seine Leistung ist umso höher einzuschätzen, weil die Entwicklung der letzten Jahre ihm recht gegeben hat. Wenn man in Deutschland, dank der Vielseitigkeit unseres musikalischen Lebens, heute in manchen Dingen schon weiter ist, so bleibt doch der untrügliche Instinkt, mit dem er vor Jahrzehnten die wichtigsten Grundsätze der Interpretation alter Musik erkannte und die faustisch anmutende Hingabe, mit der er, ein entbehrungsreiches Leben führend[1]), seine Ziele in die Wirklichkeit umzusetzen versuchte, zu bewundern. Als Handwerker verlor er sich niemals an Spekulationen, er hielt sich an das, was er vorfand und baute sein Werk aus Studien und Erfahrungen mühevoll auf. Heute steht er als nahezu Achtzigjähriger vor uns, Musikwissenschaftler, Instrumentenbauer, Mu-

1) Erst die Gründung der „Dolmetsch Foundation" verhalf ihm für seine Arbeiten zu reichlicheren Geldmitteln.

siker und Musikpädagoge in einer Person und begeht in voller Rüstigkeit mit seiner Familie, seinen Freunden und Schülern sein zwölftes Kammermusikfest.
In bekenntnishafter Weise pflegt die Reihe der zwölf Konzerte mit einem Bachabend zu beginnen. Das vierte Brandenburgische Konzert für Sologeige (von Dolmetsch selbst mit altem Rundbogen gespielt) und zwei Soloblockflöten bildet den festlichen Auftakt, fast zu mächtig für die Kräfte seines zuverlässigen Collegium musicums. Es folgt die Kantate Nr. 175: „Er rufet seinen Schafen mit Namen", die ihm Gelegenheit bietet, in der kammermusikalischen Behandlung von Chor und Orchester und besonders in der hymnischen Gestaltung des Schlußchorals ein tiefes Wissen um das Wesen des alten Klanges zu offenbaren. Einen ähnlichen Eindruck gewinnt man aus den weiteren Programmfolgen, in denen Beispiele aus der solistischen und konzertanten Musik des Barocks von Cabeçon, Simpson, Rameau, Scarlatti und anderen bis zu Bach und Händel aufgeführt wurden. Das 15. und 16. Jahrhundert war durch eine reiche Auswahl von kleineren weltlichen Vokal- und Instrumentalwerken vertreten, in denen wir Dolmetsch und die Mitglieder seiner Familie das gebräuchliche Instrumentarium der alten Musik mit der größten Vielseitigkeit handhaben sehen. An zwei Abenden traten Tänzer und Musikanten in Kostümen des 16. Jahrhunderts auf und führten die damals beliebtesten Tänze, wie Pavane und Galliarde, Bourrée, Ballett, Gavotte und Gigue, vor, die von Frau Mabel Dolmetsch nach alten Beschreibungen rekonstruiert wurden. Ein Vorstoß in das Gebiet der mittelalterlichen Musik führte sogar zu der Wiedergabe ältester Bardengesänge auf der irischen Harfe.
Besondere Erwähnung verdient die Darstellung der englischen „consort"-Musik aus dem 16. Jahrhundert, deren edelste Werke, besonders die Violinfantasien von Tomkins und Lawes in der Tat neben den besten klassischen Streichquartetten bestehen können. Die ausgewogensten Leistungen erreichten Dolmetsch und seine Familie durch die Bewunderung, die sie diesen Kunstwerken entgegenbringen. Zum Schluß seien deshalb die Worte mitgeteilt, die Dolmetsch seinen Hörern entgegenhielt, um sie auf die Bedeutung dieser Schöpfungen hinzuweisen: „Auf diese Kunst, auf diese Meister besinnt euch, ihr Engländer, denn darauf habt ihr mehr Grund stolz zu sein, als auf Waterloo!"

Joachim Stawe

Georg Schumann zum 70. Geburtstage

am 25. Oktober 1936

Von Friedrich Welter-Berlin

Georg Schumann und die Berliner Singakademie sind für uns, für unser Musikleben zwei unzertrennliche Begriffe. 36 Jahre steht er als künstlerischer und wirtschaftlicher Leiter an der Spitze des altehrwürdigen Chorinstitutes, seit dreieinhalb Jahrzehnten bilden seine Oratorien- und Passionsaufführungen den steten Refrain im Rondo unserer großen Konzerte. Gedenken wir noch seines Wirkens als feinsinniger, kultivierter Pianist und Kammermusikspieler, ferner seiner ebenso umfangreichen wie erfolgreichen

Lehrtätigkeit als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste, die er heute als stellvertretender Präsident leitet, so rundet sich das Bild dieses ungewöhnlich großen, vielseitigen und weitverzweigten Arbeitskreises. Trotz allen diesen Ämtern, allen Würden, die so manche Bürde mit sich gebracht haben und bringen, ist Georg Schumann der schlichte Mensch gerader, lauterer Gesinnung geblieben. Einer von den Menschen, die wo sie auch wirken, stets eine gewaltige Arbeitslast des Alltags bewältigen. Denn welche Unsumme von künstlerischer wie organisatorischer Arbeit im Großen wie im Kleinen die genannten Tätigkeitsgebiete erfordern, kann eigentlich nur der Nahestehende beurteilen.

Ein Stück deutscher Konzertgeschichte wird lebendig, wenn wir dieses Leben an uns vorüberziehen lassen. Aus dem temperamentvoll, genialen Vollblutmusiker, der als 34jähriger (1900) das Direktoramt der Singakademie antrat, hat die Zeit einen verantwortungsbewußten, ernsten Hüter und wirklichen Mehrer des alten Erbes gemacht. Ein solches Institut besitzt eine Tradition, dessen Entwicklung im wesentlichen schon durch die Gründer Fasch—Zelter festgelegt wurde. Auch Georg Schumann pflegte daher die Monumentalwerke unserer deutschen Großmeister, voran Bach—Händel, dann Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms. Und daß er mithalf, die Ewigkeitswerte deutscher Musikkultur lebendig zu erhalten und in mustergültiger, packenden Darstellung zu interpretieren, nicht nur bei uns, sondern auch im Ausland — die Berliner Singakademie ist der erste Chor gewesen, der nach dem Kriege Österreich, Ungarn, Italien, Dänemark, Schweden und Norwegen bereiste — und dies in Zeiten, deren Wirren so manche Werte zerstört haben — daran wollen wir gerade heute mit rückhaltlosem Dank gedenken.

Noch ein anderes kennzeichnet den Chordirigenten Schumann: Sein bereitwilliges, offenherziges Eintreten für zeitgenössische Chormusik. Jedes wirklich bedeutende Werk in der großen Form des weltlichen oder geistlichen Oratoriums ist in der Singakademie in wohlvorbereiteter Form erklungen. Namen wie Besch, Kaminski, Kaun, Keußler, G. Müller, Reger, Reutter, Wetz sind nur einige Beispiele dafür aus den letzten Jahren.

Allerdings ausgefallenen musikalischen Experimenten ist Georg Schumann stets abhold gewesen. Dafür ist er zu sehr „Musiker" und besitzt die glückliche Veranlagung, von musikwissenschaftlichem Historizismus und Philologie nicht allzu belastet zu sein. Sein Künstlertum lebt von einer ganz ursprünglichen, echt sächsischen „Nur-Musikerbegabung". In natürlicher Entwicklung ist ihm ein reiches, universelles Können gewachsen und gereift. Es beruht nicht auf einem betonten „Zur-Schau-Stellen", nicht auf spekulativem „Erfolgeinheimsen". Dieses „Protzen mit der eigenen Note", das so manche Dirigenten oder Pianisten an sich haben, hat Schumann nie gekannt oder geübt.

Auch in seinem eignen Schaffen nicht. Es lebt von den gleichen Prinzipien und ist eine Synthese Wagner-Brahms', womit freilich nur die geistige Herkunft aufgezeigt werden soll. Im Rahmen dieser Stilepoche hat er soviel Eigenes, echt Musikantisches geschaffen, daß man es aufrichtig bedauern muß, seinen zahlreichen Schöpfungen, die so recht aus

der Praxis hervorgegangen und für die Praxis geschaffen scheinen, nicht öfter zu begegnen. Die Berliner Jahre, die den ausübenden Künstler vor neue große Aufgaben stellten, wurden auch für den Komponisten eine Zeit reicher Ernte. In rascher Folge entstanden hier die Konzertkantaten gediegenen Brahmsschen Gepräges (Totenklage, Sehnsucht, Preis- und Danklied) wie auch das abendfüllende Oratorium „Ruth". Für das Gebiet der Orchestermusik hat er außer der f-moll-Sinfonie, einer sinfonischen Dichtung mit den prachtvollen Orchestervariationen über „Wer nur den lieben Gott läßt walten", über „Ein lustiges Thema", mit den „Händel" und „Vetter Michel" Variationen ganz besonders nachhaltige Erfolge zu verzeichnen gehabt. Die sechs Choral-Motetten (über „Wachet auf" u. a.), die das Prinzip der Choral- wie der Charaktervariation äußerst feinsinnig und geistvoll in Anwendung bringen, stellen den Höhepunkt der achtunggebietenden Reihe von a cappella-Werken dar. Wertvolle Gaben für das kammermusikalische Gebiet, farbenfreudige, großes Temperament und Linie verratende Lieder, virtuos-dankbare Klaviermusik (in kleinen und großen Formen) bekunden eindeutig Schumanns musikalische Persönlichkeit, die, unbekümmert und frei von Überkomplizierung, aus dem Vollen schafft, und mit ihrer Musizierfreudigkeit und technischen Meisterschaft Spieler wie Hörer in gleicher Weise zu fesseln vermag.

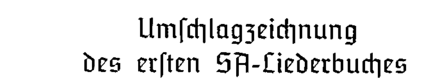
Mit ruhiger Genugtuung darf Georg Schumann auf sein gesamtes Lebenswerk blicken. Ein Künstlerleben, reich an glänzenden Erfolgen und verdienstvollen Taten auf allen Wirkungsgebieten unserer Kunst, liegt hinter ihm. Möge seine wertvolle Kraft noch manches Jahr denen erhalten bleiben, denen er Führer, Freund, Lehrer und Berater ist!

Die Welte-Lichtton-Orgel

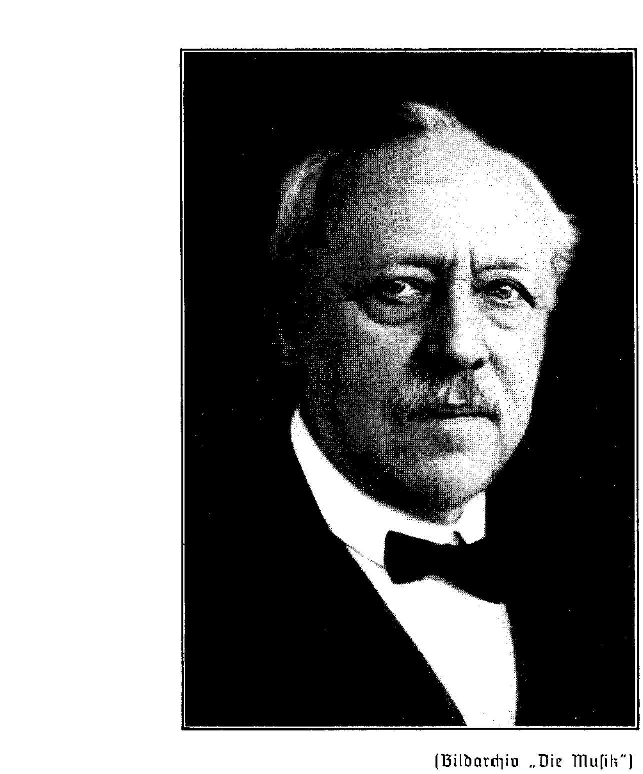
Im Lichthof der Berliner Philharmonie wurde im September vor Fachleuten des Instrumentenbaues und vor Vertretern der Presse die neue, von dem Freiburger Orgelbauer Edwin Welte erdachte und erbaute Lichtton-Orgel vorgeführt, die sich auf dem Gebiet der Klangerregung technisch-physikalischer Vorgänge bedient, indem sie dazu elektrische Schwingungen benutzt.

Wir können hier nur andeutend aufzählen, was gerade auf dem Gebiet der elektroakustischen Musik von deutschen Physikern und Konstrukteuren nach mühevoller und jahrelanger Laboratoriumsarbeit rund in den letzten zehn Jahren geleistet worden ist. Zunächst war es der Schwarzwälder Jörg Mager, der bei seinem „Partiturophon" Elektrizität als Klangerzeuger benutzte. Nach dem Prinzip der sogenannten Hallformantentheorie konstruierte dann Dr. Trautwein sein „Telefunken-Trautonium", kurz darauf folgten Helberger und Dr. Lertes mit ihrem „Hellertion". Anläßlich der Olympiade trat dann Dr. Oskar Vierling mit seiner Großton-Orgel erstmalig vor die Öffentlichkeit. Jetzt zeigt uns Welte seine Lichtton-Orgel.

Die Tonerzeugung erfolgt bei ihr nach folgendem Prinzip. Im Gegensatz zur Vierlingschen Großton-Orgel, die elektrische Schwingungen benutzt, und zwar durch Schalt-



Umschlagzeichnung
des ersten SA-Liederbuches



(Bildarchiv „Die Musik")

Georg Schumann

WEIMAR 21 Juni 86

Schreiben Sie mir, liebste Lina, wohin ich Ihnen meine nächsten Zeilen adressiren soll.

Am 1ten Juli gehe ich nach Bayreuth, zur Vermählung meiner Enkelin Daniela von Bülow mit Professor Thode, Kunst Historiker.

Vom 5ten bis 20 Juli verweile ich bei Munkacsy in ihrem fürstlichen Schloss Colpach (Luxemburg). Nachher bin ich wieder in Bayreuth für die 8 ersten Vorstellungen der Festspiele, worauf ich, vor Mitte August, meine Kur in Kissingen beginnen werde.

Meine schlechte Schrift zeigt Ihnen dass mein Augen-Übel sich nicht bessert. Das andere Übel (Fussleiden) wird wahrscheinlich mit der Kur vergehen.

Seit 3 Wochen muss ich alle meine Briefe dictiren.

herzlich ergebenst

F. Liszt

[Bildarchiv]

Brief Liszts an Lina Schmalhausen,
wenige Wochen vor seinem Tode geschrieben.

elemente, d. h. Kondensatoren, Spulen und Widerstände, mit denen sie die Grundklangfarben beeinflußt, verwendet Welte auf seiner Lichtton-Orgel rotierende Glasscheiben, auf denen die Schwingungsbilder der einzelnen Töne in Amplitudenschrift photographiert sind. Mit anderen Worten: Welte benutzt statt der Elektronenröhren das Tonfilmsystem. Jeder Ton hat für sich ein kleines elektrisches Lämpchen und eine kleine Optik. Das Licht geht dann über den Tonbildträger nach der Photozelle und diese übersetzt die optische Schwingung in eine akustische, genau wie beim Tonfilm.

Der Tonfilm kennt zwei Arten, den Lichtton zur Ausführung zu bringen: Der aus dem Schall umgewandelte elektrische Strom wird dazu benutzt, einen Lichtstrahl in seiner Stärke zu beeinflussen. Es entstehen dann auf dem Filmband gleich breite, aber mehr oder weniger stark geschwärzte Streifen. In diesem Falle spricht man von der sogenannten „Sprossenschrift". Die zweite Art steuert den Lichtstrahl in seiner seitlichen Ablenkung; dann ergeben sich verschieden breite, gleich schwarze Spitzen. Das ist dann die sogenannte „Zackenschrift". Für die Wiedergabe des Tones spielt die Form der Tonschrift keine Rolle. Für die Photozelle, die die Umwandlung von Licht in elektrische Energie vollzieht, ist die Form unwesentlich. Entscheidend allein ist die Lichtmenge. Es ist also nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch möglich, den Lichtton synthetisch zu zeichnen. Welte, der für seine Lichtton-Orgel die Zackenschrift benutzt, hat die Schwingungsbilder der einzelnen Töne nach dem Pfeifenton der Normalorgel aufgenommen, zum Teil aber auch aus Grundton und Obertönen konstruiert. Es ist deshalb nicht weiter verwunderlich, daß bei seiner neuen Orgel der Charakter des reinen Orgelklanges gewahrt geblieben ist. Dagegen ist die Artikulation eine andere, weil nämlich bei der Lichttonerzeugung die den Pfeifen anhaftende typische Einschwingung fehlt. Eine Pfeife spricht naturnotwendig anders an, als ein Lautsprecher, dessen Töne durch Verstärker die Energie der Stromstöße erhöht bekommen.

Hier aber beginnt nun die Problematik; denn man ging umwälzenden neuen Möglichkeiten zunächst aus dem Wege und kopierte den Klang einer Kirchen- oder Konzertorgel. Man gelangte infolgedessen zu einer Disposition, die sich genau so wie der Spieltisch in nichts von dem bisher Gewohnten unterscheidet. So ist die Trompete 8' nicht etwa die Aufnahme einer Originaltrompete, was durchaus möglich und denkbar gewesen wäre, sondern sie ist von der Orgeltrompete abgenommen. Ähnlich verhält es sich mit dem Quintatön, zu dem man ein Waldhorn hätte aufnehmen können.

Die Orgel ist zu allen Zeiten mit dem Orchester gegangen. Auch die Praetorius-Orgel gab das Klangideal des Instrumentariums des Barock wieder. Praetorius verlegte den Schwerpunkt auf die einzelnen Stimmen, bevorzugte also den Spaltklang, während Silbermann später den idealen Tuttiklang schuf. Zu diesem Ideal strebte die südwestdeutsche Orgelreform wieder zurück.

Es ist bezeichnend, daß anläßlich der Vorführung der neuen Orgel Liszts B-a-c-h-Fuge und Regers „Benedictus" gespielt wurden. Nun wissen wir aber, wie sehr Liszt orchestermäßig dachte und daß für Max Reger die Orgel das war, was für Richard Wagner das Orchester. Es wäre geradezu für beide Werke ideal gewesen, hätte man dafür den Originalklang der Streicher und Bläser des großen Orchesters auf den Tonscheiben wiedergegeben gefunden.

Edwin Welte hat die Absicht, der neuen Orgel auch die menschliche Stimme, die vox humana beizufügen. Dieses Register ist auf den meisten Orgeln vorhanden, und zwar als 8'-Stimme. Jeder Orgelbauer hat sie bisher auf seine Weise konstruiert. Im allgemeinen handelt es sich um ein Zungenregister mit kurzen Aufsätzen, das zum Teil gedackt ist. Die vox humana kommt ebensowohl als reine Labialstimme vor, wie auch in der Kombination von Labial- und Zungenpfeife. Ein Register zu schaffen, das ähnlich wie die Menschenstimme klingt, war natürlich bisher ein kaum zu lösendes Problem. Bei der Welte-Lichtton-Orgel ist das freilich einfach. Man braucht jetzt nur die menschliche Stimme im Tonfilm aufzunehmen — etwa von einem Tenor gesungen auf den Vokal er — um eine echte vox humana zu haben. Darüber hinaus aber kann die Stimme konstruktiv bis in die höchsten Schwingungen vorgetrieben werden, weit über die Grenzen der natürlichen Stimme hinaus. Auf dieselbe Art und Weise ist es ohne weiteres möglich, auf synthetischem Wege Klangfarben zu erzeugen, wie wir sie bisher überhaupt noch nicht kennen. Hier liegt der Angelpunkt der elektro-akustischen Musik.

Daß man die Klänge der alten Orgel originalgetreu wiedergeben kann, ist eine Tatsache, die wir anerkennend registrieren. Das Wesentliche aber bleibt, daß für dieses neue Instrument auch eine neue arteigene Musik geschaffen wird. Welte steht an der Grenze eines Neulandes. Nun muß er aber auch den Mut des Eroberers zeigen und in dieses Neuland einmarschieren, um von ihm ganz Besitz zu ergreifen. Wir fordern von dem neuen Instrument nicht die Kopie alter Klänge, wir fordern von ihm, was es allein zu geben im Stande ist, nämlich die ihm eigene, noch ungehörte synthetische Klangwelt.

Rudolf Sonner.

Nürnberg hat die größte Orgel Europas

Als vor einem Jahr, zwölf Tage vor dem Reichsparteitag der Führer bestimmte, daß ein zeitgenössisches Werk den Eröffnungskongreß einleiten soll, das in der Instrumentierung die Orgel mit vorsah, waren die Verantwortlichen vor die Rekordaufgabe gestellt, in dieser Zeit eine Orgel aufzustellen.

In Tag- und Nachtschichten wurde das Wunderwerk geschaffen und so konnte Albert Jungs „Festmusik" in ganzer Aufmachung erklingen. In diesem Jahre trat die Orgel, die von Prof. Günther Ramin (Leipzig) feierlich erstmals eingespielt wurde, besonders imposant und wuchtig bei dem Eröffnungskongreß in Erscheinung.

Drei Monate hindurch arbeiteten die Fachmänner der berühmten Orgelbauanstalt E. E. Walcker & Cie. (Ludwigsburg) an der größten und modernsten Orgel Europas, die nun mit über 16000 Pfeifen fertiggestellt worden ist. Fünf Manuale und 1 Pedal lassen nicht nur Laien, sondern auch die erfahrenen Orgelfachleute staunen. Von den tiefsten Tönen der riesigen bis 12 Meter langen Pedalpfeife bis zu den höchsten Tönen sind alle erdenklichen und im Orgelbau bisher bekannten Klangfarben vertreten, die von den zartesten bis zu den weichsten und kräftigsten Tönen reichen. Daneben überrascht noch eine Anzahl neuerfundener Register. Die große Zahl und Mannigfaltigkeit von Stimmen verleiht dem Instrument eine bisher ungekannte Kraft und Fülle und eine schier unerschöpfliche Farbigkeit des Klanges, wodurch die Orgel der Kongreßhalle der Reichsparteitage instand sein wird, die ihr gestellten monumentalen künstlerischen Aufgaben restlos zu erfüllen.

Nicht weniger als 10 Motore erzeugen die Kraft, um die zum Anklingen der Pfeifen erforderliche Druckluftmenge hervorzubringen und gleichzeitig den erforderlichen Strom zu liefern, der die elektrische Verbindung der Tasten der Klaviaturen mit dem Pfeifenwerk speist. Besondere technische Erfahrung war für die Ankopplung an die Lautsprecher-Übertragung in der sehr schmalen, langen Kongreßhalle nötig. Bewußt wurde darauf verzichtet, verkünstelnde Apparaturen einzubauen, die dem wuchtigen Spiel des Rieseninstruments höchstens abträglich wäre.

Max W. Morstadt.

Max von Pauer zum 70. Geburtstag

In Jugenheim an der Bergstraße, wo der Vater Ernst Pauer seine letzten Jahre verbracht hat und 1905 gestorben ist, begeht am 31. Oktober der Pianist Max von Pauer seinen 70. Geburtstag. In London geboren, wurde er dort vom Vater unterrichtet und ging dann als Kompositionsschüler nach Karlsruhe zu Vinzenz Lachner. — Max von Pauer führt seinen Stammbaum unmittelbar auf Johann Andreas Streicher zurück, bekannt als der hilfreiche Freund Schillers, der mit dem jungen Dichter nach Mannheim geflohen war. In Wien heiratete Streicher 1794 die Klavierfabrikantin Nanette Stein, die berühmte Beethovenfreundin. Beider Sohn Johann Baptist Streicher (1796—1871) heiratete in zweiter Ehe (1849) Friederike Müller, die Liszt scherzweise „Madame opus quarante-six" nannte. (Ihr Lehrer Chopin hatte ihr sein op. 46 gewidmet.) Und Andreas' und Nanettens Tochter Sophie (1797—1840), von Beethoven seine „Brieftaube" genannte, wurde die Gattin des Hauptpfarrers und Konsistorialrats an der Wiener evangelischen Stadtkirche Ernst Pauer senior, des Großvaters unseres Jubilars. Dessen Sohn Ernst Pauer junior (1826—1905), Schüler von Franz Lachner, ging 1847 als Musikdirektor nach Mainz, 1851 nach London, wo er „historische" Klavierkonzerte gab und Vorträge über die Geschichte der Klaviermusik hielt. Er wurde Professor der Academy of musik und erster Klavierlehrer der National school, ebenso Mitglied der Prüfungskommission an der Universität Cambridge.

Sein Sohn Max war schon in jugendlichen Jahren ein hervorragender Pianist, der mit 21 Jahren an das von Dr. Franz Wüllner geleitete vorzügliche Konservatorium der Musik in Köln a. Rhein als erster Klavierlehrer der künstlerischen Ausbildungsklasse berufen wurde. Dort hat er zehn Jahre lang erfolgreich gewirkt, in ganz Deutschland als außergewöhnlicher Künstler geehrt und gefeiert. Von Köln siedelte er 1898 nach Stuttgart über, an das dortige Musikinstitut berufen, das er in kurzer Zeit zu hoher Blüte brachte und als dessen Direktor vom Konservatorium zur „Hochschule der Musik" emporhob. Er sorgte dafür, daß die ungenügenden Räumlichkeiten mit einem großen Bau vertauscht wurden, an den ein Konzertsaal angefügt wurde. Nach Stuttgart übernahm er die Direktion des Leipziger Konservatoriums, an die sein hervorragendes Lehrtalent ebenfalls von nah und fern Schüler heranlockte. Seit einigen Jahren lebt er mit seiner Schwester in Jugenheim.

Pauers Konzerttätigkeit erstreckte sich weit über Deutschlands Grenzen hinaus; besonders in Rußland, Amerika, England, Spanien wurde er gefeiert. Sein phänomenales Gedächtnis ermöglichte ihm die reichhaltigste Programmgestaltung. Er ist ein vorbildlicher Gestalter der klassischen Musik, und seine Erfassung des Beethovenschen Geistes fand in den berühmten Sonaten-Abenden einen Höhepunkt. Vornehmheit der Gesinnung und tiefes Eindringen in das, was „hinter den Noten" steht, und die Seele des Komponisten ausmacht, ließen sein Spiel stets frei von aller Effekthascherei sein. Aber alle, die das Glück hatten, von ihm lernen zu dürfen, werden heute in besonderer Dankbarkeit dieses Meisters gedenken. Sein 70. Geburtstag gibt der Welt Gelegenheit, in Professor Max von Pauer den hervorragenden Künstler und Pädagogen, seinen Freunden aber in ihm zugleich den hilfsbereiten, feinen, liebenswerten Menschen zu feiern.

Lore Donndorf.

Zeitgenössisches Musikfest in Bad Godesberg

Unter der Schirmherrschaft von Prof. Dr. Paul Graener, dem Leiter der Reichsfachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, fand in Bad Godesberg ein zweitägiges zeitgenössisches Musikfest statt, das von der NS. Kulturgemeinde Bonn in Gemeinschaft mit der Kurverwaltung der Stadt Godesberg durchgeführt wurde. Seit die Tradition der „Niederrheinischen Musikfeste" abgerissen ist, gab es kein Forum mehr, das der Herausstellung zeitgenössischen Musikschaffens aus dem kulturell so lebendigen Gebiet zwischen Duisburg und Bonn gedient hätte. Und doch wird durch die innere und äußere Regsamkeit des rheinischen Musiklebens und Musikschaffens der Gedanke eines heimatlich gebundenen Musikfestes nicht nur gerechtfertigt, sondern auch geboten. Deshalb durfte man die iniativ-freudige Unternehmung begrüßen, wenn ihr auch die Resonanz, die man ihr gewünscht hätte, in Godesberg versagt blieb. Das eröffnende Festkonzert stellte — größtenteils als Uraufführungen — Werke junger rheinischer Komponisten heraus, während das zweite Konzert der älteren Generation gewidmet war und mit kleineren Werken von Karl Hasse, Hermann Unger und Otto Siegl eine musizierfreudig-gefällige „Rheinische Abendmusik" unterhaltsam-unverbindlichen Charakters bestritt. Zwischen den beiden Konzerten stand eine Burgfeierstunde der Jugend auf der alten Godesburg, in deren Rahmen zwei neue, beachtenswerte Versuche zu politischen Feier-

musiken von Gottfried Wolters und Wilhelm Rieth dargeboten wurde. Prof. Graener richtete an die jungen Kameraden der HJ. eine warmherzige Ansprache, in der er sie auf die nationalsozialistische Pflicht hinwies, neben der körperlichen Ertüchtigung mit unermüdlichem Eifer und ehrlichem Fleiß der deutschen Kunst zu dienen. Denn in seinen kulturellen Leistungen schaffe ein Volk die Werte, die am beredtesten als unvergängliche Zeugnisse in ferne Jahrhunderte hinüberleuchten.
Unter den jungen rheinischen Komponisten hat sich der Kölner Wilhelm Maler früh einen beachteten Namen geschaffen, dem man immer wieder mit Hoffnungen begegnete. Die in Godesberg uraufgeführten „Fest- und Spiel-Musiken" greifen einen Stil auf, den man aus verschiedenen früheren Werken Malers bereits kannte, ja schon in gültigeren Ausprägungen kannte. Zum Schaffensbild des Komponisten trägt diese Spielmusik jedenfalls weder neue, noch wesentliche Züge hinzu. Ähnlich in der musikantischen Haltung, aber formal weiter ausholend und manchmal auch substanzkräftiger ist ein „Concertino für Klavier und Kammerorchester" des jungen Bonner Komponisten Helmut Degen. Seine Musik verrät Begabung, wenn sie sich auch über ihr Ziel noch nicht im klaren ist. Gefestigter in seiner persönlichen Art ist der ebenfalls in Bonn wirkende Hans Wedig. Seine „Musik für Streichorchester", die er selbst mit erfahrener Hand dirigierte, ist zwar ganz aus brahmsischen Traditionen erwachsen, aber in ihrer frei sinfonischen Gliederung und in ihrer Ausdruckssprache reif geformt. In eine ganz andere Sphäre des Musizierens führten drei Gesänge mit Kammerorchester des Kölners Robert Rehan auf Gedichte von Karl Bichler. Eine impressionistische Stimmungskunst, die zwar nicht reich in ihren Ausdrucksmöglichkeiten ist, die aber dem Melos der führend behandelten Singstimme Lyrismen von warmer Empfindung anvertraut. Die an vorklassischen Vorbildern orientierte Musizierart, wie sie den Kompositionen Malers und Degens eigen war, klang zum Schluß nochmals, allerdings noch weniger gewichtig, mit einer „Partita für Kammerorchester" von Hugo Lorenz auf.
Für die Wiedergabe der neuen Werke setzte sich das Bonner Kammerorchester der NS. Kulturgemeinde unter der tüchtigen Leitung Ernst Schraders mit Bemühung und teils mit schönem Erfolg ein. Solistisch wirkten Eva Rößner (Klav.), Dr. Hans Losch (Bariton), Rolf Malsch (Violine) und Hilde Gammersbach (Sopran) ein. Wolfgang Steinecke.

✶ Mitteilungen der NS. Kulturgemeinde ✶

Erfreulicher Erfolg der Berliner Konzertgemeinde (Konzertring der NS. Kulturgemeinde). Der vom Ortsverband Berlin der NS. Kulturgemeinde angekündigte Zyklus von sechs Meisterkonzerten in der Singakademie war bereits 14 Tage nach der Ankündigung ausverkauft, so daß ein zweiter Zyklus eingerichtet werden mußte. Diese Tatsache ist ein verheißungsvolles Omen für den Konzertwinter 1936/37; sie beweist, daß nicht nur die Programmgestaltung der Berliner Konzertgemeinde auf dem richtigen Wege steht, sondern daß die kulturelle Arbeit der NS. Kulturgemeinde im Laufe der letzten zwei Jahre auf fruchtbaren Boden gefallen ist.

Anläßlich der im Auftrage von Gauleiter Rudolf Jordan vom 6. bis 16. Oktober in Halle durchgeführten Mitteldeutschen Heimattage findet am 10. Oktober ein Gauappell der NS. Kulturgemeinde statt, auf dem Reichsleiter Alfred Rosenberg das Wort ergreifen wird. Das Mitteldeutsche Landesorchester wird hierbei Werke von Albert Jung, Josef Reiter sowie die „Festmusik für Bläser" von E. L. Wittmer bringen. Die NS. Kulturgemeinde veranstaltet weiterhin eine „Stunde der Musik" mit Werken vom Komponisten aus dem Gau Halle-Merseburg und einem Dichter-Abend Hanns Johst unter Mitwirkung der Bläservereinigung des Städtischen Orchesters. Am 6. Oktober kommen die Mitteldeutschen Gesänge „Ewige Heimat" von Dr. Curt Freiwald, Halle, deren Musik der junge hallische Komponist Gerd Ochs schrieb, zur Uraufführung. Zum 50jährigen Jubiläum des Stadttheaters Halle werden als Festaufführungen Goethes „Egmont" mit der Musik L. v. Beethovens und Beethovens „Fidelio" in Szene gehen. Die Sondertagungen — so der Festakt im Stadttheater mit Reichsdramaturg Dr. R. Schlösser und die Gautagung des NS. Lehrerbundes mit Amtsleiter Gauleiter Wächtler — werden u. a. mit Werken von Alfred Jung (Festmusik) und Franz Philipp (Heldische Feier) umrahmt. K. S.

Zeitgenössische rheinische Komponisten kamen auf dem zweitägigen Musikfest zu Wort, das die NS. Kulturgemeinde Godesberg gemeinsam mit der Kurverwaltung veranstaltete. In der Eröffnungsansprache betonte Prof. Dr. Paul Graener die Notwendigkeit, dem ehrlichen Ringen der jungen Komponistengeneration ermutigendes Inter-

esse entgegenzubringen und das zeitgenössische musikalische Schaffen von innen heraus verstehen zu lernen. Unter der Leitung von Kapellmeister Schrader errang sich das Kammerorchester der NS. Kulturgemeinde Bonn wohlverdiente Lorbeeren. — Vom 4. bis 6. September fand in Hohn auf Veranlassung der NS. Kulturgemeinde Schleswig-Holstein ein Singtreffen statt, das von Prof. Jöversen von der Hochschule für Lehrerbildung in Kiel geleitet wurde. — Der Ortsverband Jena begann die Reihe der Serienveranstaltungen mit Puccinis musikalischer Tragödie „Madame Butterfly". — In der Hauptversammlung der Rügenschen Arndt-Gesellschaft in Bergen wurde einstimmig die Auflösung der Gesellschaft und deren Eingliederung in die NS. Kulturgemeinde beschlossen. Der bisherige Vorsitzende der aufgelösten Gesellschaft, Musiklehrer Klets, wird den Musikring der NS. Kulturgemeinde übernehmen. — Die Wuppertaler Singschule unter der Leitung des Stimmbildners Ewald Pack öffnete am 15. September ihre Pforten. Sie ist getragen von der NS. Kulturgemeinde in Verbindung mit der Schulverwaltung, dem Amt für Erzieher, dem NS. Lehrerbund und der HJ. Die Anstalt erstrebt, die Schüler über die Möglichkeiten der Hauptschule hinaus zu brauchbaren Sängern heranzubilden und Freude und Verständnis für edlen Gesang in weiten Kreisen der Bevölkerung zu wecken.

Der Ortsverband Mainz sieht für den kommenden Musikwinter sieben Konzerte im Kurfürstlichen Schloß vor, die neben den großen Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters im Stadttheater dem großen Freundeskreis der Kammermusik dienen sollen. — Die NS. Kulturgemeinde Frankfurt a. Main hat das Collegium musicum Wiesbaden, bestehend aus 9 Kammermusikern des Staatstheater-Orchesters, zu Gast geladen. Ursprünglich sollte der Abend als Serenade im Hofe des Carmeliterklosters stattfinden. Wegen der vorgeschrittenen Jahreszeit jedoch mußte die Veranstaltung in den Saal des Volksbildungsheims verlegt werden. Die Wiesbadener Gäste boten Werke von Scarlatti, Händel, Bach und Telemann.

Die Schallplatte im Dienste der Kulturarbeit der NS. Kulturgemeinde

Der Ortsverband Berlin der NS. Kulturgemeinde hat sein Tätigkeitsfeld auf dem Gebiet der Kultur nun mit Beginn der Winterarbeit auch auf die Schallplatte ausgedehnt. Neben den bereits vorhandenen Ringen für Theater, Konzert, Vortrag und Buch hat er jetzt gemeinsam mit der Carl Lindström A.G. einen Schallplattenring ins Leben gerufen, der zunächst für die Mitglieder des Gaues Groß-Berlin gedacht ist.

Die grundsätzliche Bedeutung dieser Neuorganisation liegt darin, daß die NS. Kulturgemeinde nun in der Lage ist, bewußt und planmäßig innerhalb ihres Rahmens einer kompromißlos durchgeführten Aufbauarbeit wertvolle und kulturell hochstehende Musik zu vermitteln. Sie ist dazu in der Lage, weil sie im Gegensatz zur Industrie bei der Herstellung der Platten nicht nach wirtschaftlichen, sondern ausschließlich nach künstlerischen Grundsätzen handeln kann, ohne daß die nur unterhaltende Musik ausgeschaltet werden soll.

Die Platten erscheinen in vier verschiedenen Gruppen, die folgendermaßen rubriziert sind: Klassiker der Musik, Stimmen der Völker im Lied, zeitgenössische Musik und wertvolle Unterhaltungsmusik. In dieser Reihenfolge erscheinen zunächst von Prof. Günther Ramin gespielt das Präludium und Fuge in C-Dur von Joh. Seb. Bach und der Schlußchor des zweiten Teiles von Georg Friedrich Händels großem Oratorium „Der Messias", ausgeführt vom Bruno Kittelschen Chor und dem Orchester der Staatstheater. In der Bearbeitung von Paul Graener und Werner Egk werden wir die beiden Volkslieder „All mein Gedanken, die ich han" und „Kein Feuer, keine Kohle" für mehrstimmigen Gesang mit Instrumentalbegleitung zu hören bekommen. Als Vertreter der zeitgenössischen Musik tritt Paul Graener mit seinem sinfonischen Werk „Comedietta" in Erscheinung, das Prof. Hermann Abendroth dirigieren wird. Die Unterhaltungsmusik wird bestritten vom Berliner Klavier-Trio, das den unsterblichen Walzer von Johann Strauß „An der schönen blauen Donau" bringt. Eine der köstlichsten musikalischen Parodien vermitteln die Metropol-Vokalisten mit der von Albert Lortzing für vier Singstimmen eingerichteten und mit einem witzigen Text unterlegten Ouvertüre zu Mozarts „Zauberflöte". Weiterhin ist in einer zweiten Reihe, die jährlich ein größeres Werk der Musikliteratur auf vier großen Platten partiturgetreu bringt, das Forellen-Quintett von Franz Schubert vorgesehen, gespielt vom Michael-Raucheisen-Quintett.

Diese Programmgestaltung, die in engster Zusammenarbeit mit der Musikabteilung der Amtsleitung der NS. Kulturgemeinde erfolgte, zeigt wohl deutlich genug, daß die Schallplatte als Vermittler wertvoller Musik sehr wohl eine kulturelle Mission zu erfüllen vermag.

Die Mitgliedschaft beim Schallplattenring regelt sich nach den bei der NS. Kulturgemeinde üblichen Richtlinien. Der Preis der Platten beträgt für die Mitglieder RM. 2.50 für die große (30 Zentimeter) und RM. 1.75 für die kleine (25 Zentimeter) Platte. Die Platten kommen jeweils mit dem Beginn eines Vierteljahres heraus. Zusätzlich kann auch eine zweite Plattenserie bezogen werden. Es ist selbstverständlich, daß das Mitglied des Schallplattenringes alle Vergünstigungen und Vorteile genießt, wie die übrigen Mitglieder der NS. Kulturgemeinde.

Von den übrigen Tätigkeitsgebieten des Ortsverbandes Berlin kann berichtet werden, daß sie sich im Aufstieg befinden. Zum größten Teil sind die bisher vorgesehenen Ringe bereits schon überzeichnet worden, so daß neue Mittel und Wege zur Befriedigung der Mitglieder gesucht werden müssen. Der Theaterring z. B. wird eine wesentliche Erweiterung erfahren. Die großen Neuinszenierungen in der Staatsoper werden selbstverständlich der NS. Kulturgemeinde ebenso zugänglich gemacht wie die Inszenierungen des Staatlichen Schauspielhauses, wo zu den bisherigen dreiwöchentlichen Vorstellungen eine vierte hinzugekommen ist. Im Deutschen Opernhaus und im Deutschen Theater mußte die Platzzahl für die Mitglieder der NS. Kulturgemeinde erhöht werden. In ihren drei Theatern stellt die Volksbühne die gewünschten Plätze zur Verfügung. Neu ist eine geschlossene Vorstellung in jeder Woche in dem jetzt von der Stadt Berlin betreuten Schillertheater. Dazu kommen noch sehr enge Bildungen der NS. Kulturgemeinde zu den Privattheatern.

Für den kommenden Konzertwinter hat der Konzertring sechs Meisterkonzerte und sechs Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester vorgesehen. Aber gleich nach Bekanntgabe stellte sich heraus, daß sich die Mitgliederzahl der Berliner Konzertgemeinde gegenüber dem Vorjahre um mehr als das Doppelte vergrößert hat. Damit sind die als Pflichtkonzerte der Mitglieder gedachten sechs Meisterkonzerte weit überzeichnet worden, so daß sich die Leitung veranlaßt sah, eine neue Konzertreihe aufzulegen. Verhandlungen mit dem Staatsopernorchester sind zu einem befriedigenden Abschluß gekommen. In die Leitung der vier kommenden Staatsopernkonzerte teilen sich die Dirigenten Werner Egk, Robert Heger und Johannes Schüler. Als Solisten für diese Konzerte sind Mitglieder der Staatsoper vorgesehen. Es hat sich als notwendig herausgestellt, daß die für die Meisterkonzerte verpflichteten Künstler sich zu einer Wiederholung einverstanden erklären müssen. Diese Tatsache zeigt wohl zur Genüge, daß die Kulturarbeit der NS. Kulturgemeinde sich in den rechten Bahnen bewegt.

Gesellschaftstanz deutscher Haltung!

NS. Kulturgemeinde als Wegbereiter einer neuen artgemäßen Tanzkultur.

Wir geben im Folgenden den Verfechtern einer neuen Form des Gesellschaftstanzes das Wort in der Hoffnung, daß sich auch der deutsche schöpferische Musiker dieser zu allen Zeiten für für seine Kunst höchst bedeutungsvollen Frage zuwendet, damit hier eine Lösung gefunden werden kann, die eines Tages nicht nur von engen Kreisen, sondern vom Volksganzen bejaht wird.

Die Schriftleitung.

Es liegt im Wesen aller Kultur, daß sie sich nicht auf einzelne Gebiete des völkischen Lebens erstreckt. In ihrer aufbauenden, gestaltenden Kraft umfaßt sie jeden Bezirk im Dasein der Nation. Es wäre ein Unding, dort von Kultur zu reden, wo die äußere Form völkischen Lebens nicht im Einklang schwingt mit jenem gewaltigen Grundton, der aus dem ewigen Strömen des Blutes heraufklingt und als ehernes, unumstößliches Gesetz das Leben des Volkes bestimmt. Aus dem Blute des Volkes wächst der heilige Baum des Volkstums mit all seinen blütentreibenden und fruchttragenden Zweigen, als die in diesem Vergleiche Kunst und Brauchtum, Sitte und Tanz erkannt sein wollen.

In der Erfüllung seines Totalitätsanspruches hat der Nationalsozialismus das deutsche Volk nach Jahrzehnten der Verirrung wieder herangeführt an die Eigenart seines Wesens, an die Quellen seines Volkstums. Vieles, was wir nur dunkel erfühlten, tritt licht vor uns hin als unveräußerliches Erbgut der Nation. Die artgemäßen Züge unseres Väter-Glaubens, unseres überkommenen Rechts, unserer Sprache und Sitte, unserer Kunst und Kleidung, unseres Schmuckes und Tanzes, Äußerungen eines lebendigen Volkstums, die oft verkannt, verfälscht und verächtlich gemacht wurden, treten wieder deutlich hervor und künden die Lebenskraft und Ursprünglichkeit unserer deutschen Art.

Es entspricht dem gesunden und organischen Wachstum der völkischen Wiedergeburt der Deutschen, daß wir auch wieder auf Lebensäußerungen zu achten beginnen, die leider vielfach nicht zu den eigentlichen Kulturgütern eines Volkes gezählt wurden. So hat man in den hinter uns liegenden Jahren, ja selbst im ganzen 19. Jahrhundert mehr und mehr den Gesellschaftstanz, also den Tanz einer Gemein-

schaft, aus dem Bereich einer ernsthaften Kulturpolitik und kulturellen Führung ausgeschaltet. Die Folgen dieser oberflächlichen Beachtung der tänzerischen Lebensäußerungen unseres Volkes zeigten sich in der unaufhaltsam fortschreitenden Entartung des Gemeinschaftstanzes, der auf unseren Festen zuweilen den Eindruck des Chaos hinterläßt. Denn als eindeutiges Ergebnis der politisch und weltanschaulich überwundenen Geistigkeit des Liberalismus wird heute der Gesellschaftstanz noch allzu häufig lediglich als ein „unvermeidbares Vergnügen heranwachsender Menschen betrachtet, das so abläuft, wie es dem einzelnen am meisten Spaß macht!"

In diesem Satze, den Alfred Müller-Hennig als Leiter der Reichsfachschaftsstelle Volkstanz in der Amtsleitung der NS. Kulturgemeinde bei der Münchener Reichstagung zum Ausdruck brachte, ist die Lage des deutschen Gesellschaftstanzes klar umrissen. Es ist eine tänzerische Haltung, die der großen Ausrichtung des Volkes im Sinne des Nationalsozialismus, der Ausrichtung auf die im Gleichschritt marschierenden völkischen Gemeinschaft widerspricht. Wie es überhaupt keine Lebensäußerung gibt, die nur den einzelnen angeht, so muß auch der Tanz des deutschen Volkes vom Rhythmus des einzelnen allmählich wieder abgestimmt werden auf den Rhythmus, der das Leben der völkischen Gemeinschaft bestimmt. Denn in den Formen des Festes, in dem der Tanz bei allen Völkern und zu allen Zeiten die wichtigste Rolle gespielt hat und weiter spielen wird, spiegeln sich die Lebensgesetze, unter die sich die Völker gestellt haben.

An vielen Beispielen konnte Alfred Müller-Hennig damals in München nachweisen, daß in voller Bestätigung der nationalsozialistischen Grundgedanken von Blut und Rasse bei aller Verschiedenheit der einzelnen Nebenformen die Völker gleicher Art in ihren Tänzen dem gleichen Gesetz folgen. Er stellte dabei für Europa drei verschiedene Tanzbezirke heraus, die sich im Wesentlichen mit den Kulturbezirken der nordischen, slawischen und romanischen Völker decken.

Im Gegensatz zum Tanz der slawischen Völker, die nichts anderes tanzen als ihre rasende und überschäumende Lebenskraft, männlich wild, planlos und nur gebunden durch die gemeinsame Vitalität, und im Gegensatz zur tänzerischen Haltung der Romanen mit ihrem Vergnügen an theatralischer Wirkung, ihrer Vorliebe zum tänzerischen, dekorativen Spiel mit ästhetischen Formen, steht der Tanz der nordischen Völker. Auch sie tanzen ihr Lebensgesetz. Aber es ist ein anderes Gesetz, das am deutlichsten sichtbar wird in den Männertänzen mit Schwert, Stab und Gerät, in Tänzen, die als eine der ursprünglichsten Tanzformen unter allen Völkern überliefert sind, die durch den nordischen Geist geformt wurden. In ihnen ist alle Bewegung gebändigt und beherrscht, das virtuose Können des einzelnen in eine soldatische Übereinstimmung der Bewegung mit der der Kameraden verwandelt. „Das, was sich in den ausgebildeten Tanzformen der deutschen Menschen mit solcher Deutlichkeit äußert, ist dieselbe Kraft, die seine Geschichte und sein Sittengesetz bestimmt, die Kraft der Planung, des Ordnens. Und" — so führt A. Müller-Hennig weiter aus — „die Neigung zur Abstraktion, der Drang nach dem überpersönlichen Gesetz spricht ebenso aus der Anlage seiner Tänze wie aus der Art, mit der er seine Welt erobert, aber auch organisiert und geordnet hat. Aus der Kühle, Klarheit und Sparsamkeit der Bewegung spricht die Abneigung gegen den bloß ungebändigten Rausch."

Daß dabei dieser artgemäße deutsche Tanz figurenreich und formenschön sein kann, zeigte bereits der Tanz der Münchener Turnerinnen und der vom Reichsführer SS. bestimmten Führer der SS.-Standarte „Deutschland" auf der Reichstagung der NS. Kulturgemeinde.

Es ist selbstverständlich, daß mit diesen ersten erfolgreichen Versuchen das Ziel, die Schaffung einer artgemäßen Kultur des deutschen Gesellschaftstanzes, noch lange nicht erreicht ist. Aber das Ziel wird erreicht, weil die Gedanken, unter denen die Aufgabe steht, in einer aus der nationalsozialistischen Kulturidee geborenen Forderung ruhen, und weil das Volk früher oder später bei der Selbstbesinnung auf sein eigenes Wesen selbst wieder zurückkehren wird zu dem gemeinschaftlichen wahrhaftigen und sauberen geselligen Tanz, der seiner Art entspricht. K. Hennemeyer-Frankfurt/Oder.

Aufruf der Deutschen Hans-Pfitzner-Gesellschaft

Die Hans-Pfitzner-Gesellschaft hat sich in die NS-Kulturgemeinde eingegliedert und trägt fortan den Namen

Deutsche Hans-Pfitzner-Gesellschaft in der NS-Kulturgemeinde.

Die Gesellschaft soll ein Kampfinstrument werden für wertvolle deutsche Musik und vor allem für die Durchsetzung des Lebenswerkes Hans Pfitzners wie seiner Kunstbetrach-

tungsweise. Gemessen an der Pflege anderer Erscheinungen des neueren deutschen und ausländischen Musikschaffens steht die tatsächliche Würdigung und Förderung der Kompositionen Pfitzners noch immer im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Bedeutung. Diese Werke haben sich noch nicht zu dem Grade ihrer selbstverständlichen Allgemeingeltung durchgerungen, daß sie des besonderen Einsatzes einer überzeugten Gemeinschaft entbehren könnten. Der Einsatz aber geschieht nicht für eine Privatsache, sondern für eine Angelegenheit der deutschen Kultur.

Des weitern aber erteilen die Schriften des Meisters der Hans-Pfitzner-Gesellschaft einen klar umrissenen Arbeitsauftrag: Hans Pfitzner hat in einer Verfallzeit, die keine Ehrfurcht vor geistigem Führertum kannte, der schöpferischen Persönlichkeit den Adel der Inspiration, des Auserwähltseins zugesprochen. Es ist also eine der Aufgaben der Hans-Pfitzner-Gesellschaft, sich für ein deutsches Musikgut einzusetzen, das durch wirkliche Werte des musikalischen Einfalls, der seelischen Erfülltheit und der geistigen Kraft ein Anrecht auf Bevorzugung vor anderen Musikarten mehr oder gar rein artistischen Charakters hat.

Für Hans Pfitzner ist „die nationale Kunst im Organismus des Volkskörpers der edelste Teil", mit Fanatismus hat er stets verschollene oder verkannte deutsche Meisterwerke gefördert. Die Hans-Pfitzner-Gesellschaft hat also entschieden gegen übertriebene Ausländerei in Oper und Konzertsaal Front zu machen und deutschen Genietaten größte Wirkungsmöglichkeit zu verschaffen.

Hans Pfitzner hat sein Leben lang die Forderung nach werkgetreuen Wiedergaben erhoben und als Dirigent und Regisseur praktisch verwirklicht. Die Hans-Pfitzner-Gesellschaft hat also durch rücksichtslose Bekämpfung jeder Werkentstellung und ungesunden Startums mitzuhelfen, den Tempel der deutschen Kunst rein zu erhalten. Alle, die an der Lösung dieser Fragen im Geist Hans Pfitzners, d. h. verantwortungsbewußt, ehrlich, aufrecht und sachlich mitarbeiten wollen, werden hiermit aufgerufen, der Hans-Pfitzner-Gesellschaft in der NS-Kulturgemeinde beizutreten.

Die Beitragsleistung beträgt jährlich RM 3.—, für Mitglieder der NS-Kulturgemeinde und Studierende RM 1.—. Die Gegenleistung besteht darin, daß jedes Mitglied der Hans-Pfitzner-Gesellschaft freien Eintritt zu im Jahr mindestens einer künstlerischen Veranstaltung hat.

Die Führung der Hans-Pfitzner-Gesellschaft wird von der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde im Einvernehmen mit Hans Pfitzner eingesetzt.

Die Gesellschaft wird in allen deutschen Städten mit regem Musikleben Ortsgruppen gründen.

Die Größe und Dringlichkeit der Aufgabe und Hans Pfitzners opferreiche Pionierarbeit verpflichten jeden, dem es ernst mit dem deutschen Geiste in der deutschen Musik ist, besonders aber die musikalische Jugend, zu vollem persönlichen Einsatz.

Ludwig Schrott

Erster Vorsitzender der Hans-Pfitzner-Gesellschaft in der NSKG

Unsere Meinung

Über die neue Don-Giovanni-Übersetzung von Herman Roth

Die Hamburger Staatsoper hat zu Beginn der Spielzeit eine neue Übersetzung des „Don Giovanni" aus der Feder Herman Roths gebracht, gewiß zur Überraschung mancher Musikfreunde. Wußte man doch, daß vor noch nicht Jahresfrist Siegfried Anheißer eine Neuübersetzung hatte erscheinen lassen (die übrigens inzwischen schon über fast 20 Bühnen ging, im letzten Monat allein in Breslau, Königsberg, Rostock). Die „Musik" hat Anheißers Schaffen seit Jahren verfolgt: 1931 brachte sie in ihrer Mozart-Nummer [1]) die wegweisenden Geleitworte zu seiner Figaro-Übersetzung, im vorigen Jahr [2]) ebensolche zu seiner Don-Giovanni-Übertragung. Endlich schien die Frage der Opernübersetzung aus der Sackgasse des „Opern-Deutschs" herauszukommen, denn Anheißer stellte ganz neue Grundsätze auf: vor allem Achtung vor den Gesetzen der deutschen Sprache, sowohl im Satzbau (natürliche Wortstellung, Übereinstimmung zwischen Melodie- und Sprachkurve, Satzakzent) als auch im Ausdruck (natürliche und lebendige Sprechweise, im Sinne Luthers), Ausprägung der verschiedenen Charaktere, kurz, eine wirkliche Eindeutschung, die den Geist unserer Sprache atmet, selbstredend in höchster Anpassung an die Musik, Berücksichtigung wichtiger Vokale, soweit der Tondichter sie zur Stimmungsmalerei heranzieht usw.

Wenn gleichwohl Roth mit einer neuen Übersetzung hervortrat, so durfte man mit Recht erwarten, daß er sich mit Anheißers Leitsätzen und Übersetzungen kritisch befassen würde. Aber in seinen ausführlichen Geleitworten im Programmheft der Hamburger Staatsoper redet er zwar von phallischer Männlichkeit und tausend Dingen, aber über die Übersetzer, ihre Leitgedanken und Absichten, Namen und Art, schweigt er sich aus. Nur was er über das Rezitativ sagt, ist wesentlich, aber — das ist gar nicht sein, sondern Anheißers geistiges Eigentum (vgl. u. a. dessen Figaro-Aufsatz) und von Anheißer längst auch praktisch verwirklicht. — Roth verdammt alle früheren Übertragungen in Bausch und Bogen und faßt seine Ausführungen in folgendem Satze zusammen: „Er (der Übersetzer) kann dies Wagnis (einer Neuübersetzung) nur auf sich nehmen, wenn der alte Text unzweifelhaft am italienischen Original und an der Musik sich versündigt und wenn er selbst für ihn etwas anzubieten hat, was nicht bloß als Verbesserung, sondern als die zur Zeit erreichbare Lösung gelten darf."

Fürwahr ein kühner Spruch! — Nach der Hamburger Aufführung haben wir allerdings nicht den Eindruck gewonnen, daß Roth der Messias ist, als den er sich ankündigt. Zwar liegt seine Fassung, an der er, wie er an anderer Stelle schreibt, seit 1927 gearbeitet hat, noch nicht gedruckt vor, aber auf Grund um-

[1]) XXIV. Jahrgang, Oktoberheft.
[2]) XXVII. Jahrgang, Augustheft.

fangreicher Notizen aus der Aufführung möchten wir behaupten, daß Roths Übertragung nicht nur keinen Fortschritt, sondern einen peinlichen Rückschritt bedeutet. Wir stellen daher im folgenden die Übersetzung Roths der Anheißers gegenüber und überlassen das Urteil unsern Lesern. Beginnen wollen wir mit der sogenannten Champagner-Arie, der einzigen Probe, die Roth im Programmheft selbst gibt, die also gewiß einen Höhepunkt seiner Übersetzungskunst bedeuten soll.

Roth	Anheißer
Wenn dann vom Weine glühen die Köpfe, alles zum Feste leite mir ein.	Daß ihre Köpfe Glühen vom Weine, Lade zum Feste Alle mir ein.
Wo auf den Gassen Mädchen zu fassen, schmeichel auch ihnen, lock sie herein.	Findest ein Mädchen Du noch alleine, Bringe die Kleine Auch mit herein.
Bunt durcheinandergehn soll mir's beim Tanze, die im Menuette, die laß im Konter, die laß im Walzer schwingen das Bein!	Drunter und drüber gehn Soll es beim Tanze: Die will es lustig, Die will es zärtlich, Die will es feurig, Schwing sie im Reih'n!
Mir unterdessen soll im Geheimen ein' um die andre zu Willen sein.	Ich lehr indessen Andere Töne Diese und jene Bei mir allein.
Ha, ins Register morgen beizeiten schreibst ihrer zehn du mehr mir hinein.	Und in die Liste Trägst du am Morgen Wieder ein Dutzend Neue mir ein.

Die starke Abhängigkeit Roths von Anheißer liegt auf der Hand, man glaubt, wie bei der zweiten Zerlina-Arie, eine Vorstudie Anheißers zu lesen. Roths erstes Wort ist allerdings gleich schon eine Entstellung des Sinnes. Leporellos Vorbereitungen beginnen nämlich nicht erst, „wenn" den Mädchen schon vom Weine die Köpfe glühen, vielmehr ist diese Vernebelung die erste und wichtigste Hälfte von Leporellos Arbeit. Im zweiten Vers wirkt der Anklang an „Gassenmädchen" nicht gerade angenehm. In der dritten Strophe hat Anheißer mit Absicht die Namen der Tänze (minuetto, follia, alemana), die dem heutigen Hörer nichts mehr sagen, durch die Wirkung ersetzt, die diese Tänze auf die Mädchen je nach ihrer Veranlagung haben sollen. Roths Konter und Walzer (der damals noch gar nicht erfunden war) besagen schwerlich so viel, daß man sie als Verbesserung gegenüber der anschaulichen und sinngemäßen Eindeutschung Anheißers gelten lassen möchte. Die Zeile „schwingen das Bein" wird durch die häufige Wiederholung, die Mozart fordert, auch nicht schöner. Die vierte Strophe ist bei Roth flach und ohne die Sinnlichkeit, die hier aufklingen muß; vor allen Dingen fehlt das „io", das „i ch"! In der 5. Strophe meldet sich schon verstohlen eine Neigung Roths, die sich durch das ganze Werk hindurchzieht und geradezu peinlich dem Geist der deutschen Sprache ins Gesicht schlägt: die verkünstelte Wortstellung. —

Wir wollen jetzt in großem Zuge das ganze Werk durchgehen und die Beispiele in der Reihenfolge der Handlung bringen, um dann zum Schluß zusammenfassend Stellung zu nehmen.

Roth	Anheißer
Nr. 1	
Leporello	
Tag und Nacht die Plackerei, Wo schon knapp genug ichs traf, Wind und Wetter nebenbei Und ein Lohn, daß Gott ihn straf!	Keine Ruh bei Tag und Nacht, Nichts, was mir Vergnügen macht, usw. (wie schon bei Rochlitz)
... O wie köstlich doch, ein Herr sein!	Ja, mein Herr, das ist der Rechte!
Nr. 2	
Donna Anna	
Wie hat der Mörder ihn mir zerfleischt!	Der feige Mörder schlug ihn mir tot!
Nr. 3	
Ottavio	
Rasch kommt zu Hilfe, Freunde, Dem teuern Fräulein. ... Verberget, entfernet schnell aus ihrer Nähe Diesen Anblick des Schreckens. O liebste Seele!	Eilt schnell ins Haus, nach Hilfe für Donna Anna. ... Nur fort jetzt, man muß den fürchterlichen Anblick ihren Augen ersparen. Komm zu dir, Anna.
Nr. 4	
Donna Anna (Duett)	
... Nun, da er starb, ihr Götter, Der mir das Leben gab.	... kannst du mir den nicht geben, Der mir das Leben gab.
Ottavio	
Lieb, o meide Was dich ertränkt im Leide.	Deine Seele Nicht mit Erinn'rung quäle.
Nr. 5	
Anna und Ottavio (Duett)	
Welch hoher Schwur, ihr Götter! Welch unerhörte Stunde! Vorm Ansturm der Gefühle Wogt mir und wallt das Herz.	Du hörst den Schwur, o Himmel! Er soll die Tat bezahlen! In tausend wilden Qualen Woget und wallt mein Herz!
Nr. 6	
Elvira (Arie)	
Ach, wer wird mir entdecken, Wohin der Arge floh, Den mir zur Schmach ich liebte, Der schnell mir brach die Treu'. ... ich geb' ein grauses Beispiel, Ich reiß' ihm aus das Herz.	Wer kann die Spur mir zeigen, Wo finde ich ihn, ach, Den mir zur Schmach ich liebte, Der mir die Treue brach. ... so nehm ich grausam Rache, Zerreiß' sein falsches Herz.

Roth	Anheißer
Nr. 7	
Leporello	
Auf die Art fand er Trost für Achtzehnhundert.	So brachte er schon Tausenden Trost und Freude.
Nr. 8	
Elvira	
Und was für warens, Es sei denn deine Untreu'...	Die Gründe kenn' ich, Dein bodenloser Leichtsinn...
Nr. 9	
Leporello (aus der Register-Arie)	
Bei der Blonden gilt seine Liebe Heut' wie je dem edlen Blühen, Bei der Braunen starkem Triebe, Bei der Blassen sanftem Glühen, Braucht er Winters Träg' und Volle, Dann im Sommer Schlanke, Tolle; Auch die Große, stolz sich spreizend, Auch die Kleine bedünkt ihn reizend; Macht an Alten gar Versuche Weils ihn freut, daß ich sie buche; Doch zumeist geht sein Verlangen Auf der Jugend frisches Prangen; Hat keine Auge, was sie tauge, Ob's ne Grobe, ob's ne Feine: Schwenkt ein Rock nur um die Beine; Wißt ja selber, wie er's treibt.	Die Blondine wünscht er sich schmiegsam, Voll Gefühl, anmutig biegsam. Und die Braune, die muß treu sein, Doch die Blasse sanft und scheu sein. Ist es Winter, will er Fette, Ist es Sommer, schlank Adrette. Bei der Großen will er Hoheit, Doch die Kleine soll immer froh sein. Selbst mit Alten kann er's treiben, Nur aus Spaß, sie einzuschreiben. Doch die wahren Freudenbringer Sind ihm die ganz jungen Dinger: Ob sie freundlich oder spröde, Ob sie witzig oder blöde, Ob mit Zöpfen oder ob mit Löckchen, Ist es nur ein Weiberröckchen — Nun, Sie wissen, wie er's macht.
Nr. 10	
Masetto (aus der Arie)	
Ritter seid Ihr, das ist klar, Ungefragt begreift es sich, Sagt mir's doch die Freundlichkeit, Die mit eins Ihr zeigt für mich. — Vagabundin, freche Dirne, Botst von je mir dreist die Stirne! Komme, komm schon; bleib nur, bleibe Dien' zum saubern Zeitvertreibe. Ach ich wette, unser Ritter Noch zur Ritt'rin macht er dich.	Denn Sie sind ein Kavalier. Das liegt für mich auf der Hand; Und Sie meinen's gut mir mir, Das hab' ich sofort erkannt. — Falsche Hexe, glatte Schlange, Ich durchschaue dich schon lange! Ja, ich komme, du darfst bleiben, Ehrbar ihm die Zeit vertreiben, Bis der gnäd'ge Kavalier Macht ne gnäd'ge Frau aus dir.
Nr. 11	
Don Giovanni	
Ein Glück, daß wir befreit sind, Zerlinetta, mein Lieb, Von diesem Tölpel.	Ein Glück, daß wir den los sind, Diesen einfältigen Kerl, Nicht wahr, Zerlinchen?
Nr. 12	
aus dem Quartett	
Elvira	
Nie darfst du bau'n, Unselige, Auf dies verruchte Herz.	O glaub dem glatten Heuchler nicht, Der freundlich jetzt dir naht.

Roth	Anheißer
Giovanni	
... Der Armen fehlts im Kopfe, Sie faselt, liebe Freunde, Mit ihr laßt mich alleine, Dann wohl wird Ruhe sein.	... Die arme junge Dame — Ihr Geist hat sich umnachtet; Wenn niemand sie beachtet, Wird sie bald ruhig sein.
Elvira	
O bleibt, beim Himmel, bleibet!	Nicht gehen, nein, nicht gehen!
Giovanni	
... Stille, stille, denn die Leute Zieh'n sich schon um uns zusammen; Nehmt ein wenig doch Vernunft an, Dies Benehmen bringt Gefahr.	... Stille, still', daß nicht die Leute Schließlich noch zusammenlaufen! Seien Sie doch nur vernünftig, Alles fällt auf Sie zurück.
Elvira	
Hoff' es nicht, du Missetäter! Die Vernunft hab' ich verschworen. Deine Schuld und meine Schande Mach' ich allen offenbar.	Nein, ich will nicht länger schweigen, Nein, ich will nicht Rücksicht nehmen! Was du tatst und ich gelitten, Sag' ich allen ins Gesicht!
Nr. 13	
Donna Anna (Erzählung)	
Losmachen will ich mich. ... daß heftig mich sein wehrend, drehend mich und mich windend, von ihm ich freikam. ... fort läuft der Schuft! ... fordert Rechenschaft — und der Bube ist dem weißhaarigen Greis ...	Schon umschlingt mich sein Arm. Daß endlich nach heft'gem Kampfe Mit Ringen und mit Winden Glücklich ich freikam. ... Da will er flieh'n. ... Fordert Rechenschaft — doch der Bube Ist dem weißhaarigen Mann ...
Nr. 14	
Anna (Arie)	
Du weißt, wer die Ehre Mir grausam bedrohte, Er war's, des Verrat mich Des Vaters beraubte.	Du kennst nun den Täter, Der schutzlos mich glaubte, Er war's, dessen Waffe Den Vater mir raubte.
Nr. 15	
Ottavio	
Wie soll glaubhaft ich finden, Ein so schweres Verbrechen Begehe ein Mann von Stande?	Ist es wirklich zu glauben? Wär' ein Edelmann fähig, So schwer sich zu vergehen?
Nr. 16	
Leporello	
Auf keinen Fall verharren Darf länger ich im Dienste jenes Narren.	Ich muß auf alle Fälle Für immer diesen tollen Kerl verlassen.
Nr. 17	
Masetto	
Berührungen soll ich dulden Von der Hand einer Dirne?	Ich lasse mich doch nicht berühren Von einer Hand wie der deinen!

Roth	Anheißer
Nr. 18	
Zerlina (aus der Arie)	
Willst du, rauf' mir aus die Haare,	Darfst mich an den Haaren reißen,
Willst du, kratz' mir aus die Augen,	Darfst mir das Gesicht zerkratzen,
Sollst die teuern dir, die Hände,	Und ich küsse dennoch freudig
Freudig dann mich küssen sehn.	Dir dafür die liebe Hand.
Ach ich merk' schon, du bist bange.	Doch zu sowas hast dus Herz nicht —
Friede, Friede, meine Sonne,	Hast mir alles ja vergeben!
Und in Glück, in eitel Wonne,	Ach, was wird das jetzt ein Leben
Tag und Nacht soll uns vergehn.	Für uns zwei bei Tag und Nacht!
Nr. 19	
Ottavio (vor dem Finale-Terzett)	
Die Freundin spricht die Wahrheit.	Ihr Rat ist gut und richtig.

2. Aufzug

Roth	Anheißer
Nr. 20	
Elvira (im Terzett)	
O schweig, mein schuldig Herze!	Ach Herz, ich will nichts hören,
Was bebst du bang im Busen?	Du sollst mich nicht betören,
Er höhnt mich in meinem Schmerze,	Du weißt doch, was er mir antat,
Ich darf ihm nie verzeihn!	Ich darf ihm nicht verzeihn!
... laß mir die blinde Treue	... ach mög' mich niemals reuen
o Himmel, gut gedeihn.	Mein allzu gläubig Herz.
Nr. 21	
Don Giovanni	
Sieh da, der Schuft erwärmt sich.	Der Bursche wird gar zärtlich!
Nr. 22	
Don Giovanni (Ständchen)	
O komm heraus ans Fenster	Am Fenster laß dich sehen
Du meine Schöne.	O komm, mein Herzenskind.
O komm, hör' gnädig an	Laß nicht umsonst mich spähen,
Mein banges Werben.	Tritt hervor geschwind.
Versagst du mir den Trost,	Mußt mir ein Zeichen geben,
nach dem ich stöhne,	Daß mein Lied dir gefällt,
dann vor den Augen dein	Ich kann ja nicht mehr leben,
hier werd' ich sterben.	Ohne dich auf der Welt.
Die du mit deinem holden	Zwei rosige Korallen,
Honigmunde	Lächelt dein Mund mir zu,
Mit dem zuck'rigen Herzchen	Seh' dein Auge ich strahlen,
Mich hast gefangen,	Ach, raubt mir's alle Ruh'.
O richt' mich, Teure, nicht	Was soll ich länger warten?
Grausam zu Grunde,	Schmollst ja nur zum Schein;
Laß dich doch endlich sehen,	Komme hinab in den Garten,
Du mein Verlangen!	Laß mich zu dir ein.
Nr. 23	
Don Giovanni (Arie)	
Ein Teil von euch geht da hinaus,	Ein Teil von euch geht da hinaus,
Durch jene Gasse ihr.	Und ihr, ihr schleicht nach dort.
... den langen, weiten Mantel,	... und unterm weiten Mantel
Dazu das Mordsrapier.	Der Degen schaut hervor.

Roth	Anheißer
Nr. 24	
Zerlina (Arie)	
Warte, mein Liebling,	Höre, mein Liebling,
Wenn du schön brav bist,	Wenn du ganz brav bist,
Welch schönes Mittelchen	Hab' ich ein Mittelchen
Du kriegst von mir.	Für dich bereit.
Ist ganz natürlich,	Es schmeckt so köstlich,
Wird nie zuwider,	Ist so natürlich,
Kein Apotheker	Kein Apotheker
Verschafft es dir.	Hat's weit und breit.
Und dieses Heilsame,	Dies süße Mittelchen,
Ich trag's am Leibe,	Trage ich bei mir,
Gleich wenn du möchtest,	Darfst es probieren
Komm und probier'.	Zu jeder Zeit.
Wo mag ich's haben?	Jetzt willst du wissen,
Rate, woran?	Wie kommt man dran?
Fühl, wie das Herze klopft,	Hörst du es klopfen hier?
Da faß mich an.	Da faß mich an.
Nr. 25	
Ottavio (Arie)	
Doch meinem Lieb zur Stunde	Sagt ihr, daß ich sie liebe
Seid nah mit lindem Trost,	Und mahnt sie, getrost zu sein,
Die ihrem Aug' entfließen,	Daß ihr beträntes Auge
O hemmt der Tränen Lauf.	Erstrahl' in frohem Schein.
Nr. 26	
Elvira (Finale)	
Letzter Versuch ist's,	Dies letzte Zeichen,
Den meine Liebe,	Wie ich dich liebe,
Dich zu erretten	Laß mich dir geben,
Noch macht bei dir.	Höre auf mich.
Nicht mehr gedenk' ich	Was du mir tatest,
All deiner Tücken;	Sei jetzt vergessen,
Erbarmen schenk' ich.	An dich nur denk ich!
... Wälz' dich, Verworfner,	... Bleibe denn immerdar
Im Schmutz der Gossen,	Knecht deiner Lüste,
Bleib, was du immer warst,	Ewig ein Abscheu
Roh und gemein!	Für den, der dich kennt!
Nr. 27	
Komtur	
Nicht mehr kostet die Nahrung der Erden	Nicht will Labung an irdischer Speise,
Wer die Nahrung des Himmels gekostet.	Wer schon Labung des Himmels empfangen.
Andere Sorge, weit schwerer als diese,	Andre Sorge und andres Verlangen
Andrer Wunsch hat herab mich geführt.	Hat von da mich heruntergeführt.
Nr. 28	
Donna Anna (Letzter Auftritt)	
Erst wenn mit Stricken ich	Erst wenn er vor mir steht,
Ihn seh' gebunden,	Schmählich in Ketten,
Steht meinen Wunden	Wird meinem Leide
Balsam bereit.	Ruh endlich sein.

Die meisten Beispiele sprechen für sich ohne besondere Erläuterung, sie sind Muster eines unnatürlichen Operndeutschs, einer Sprache, wie sie niemand, sei es in ungezwungener Unterhaltung (Rezitativ), sei es in gehobener Sprache, in dichterischer Formung der Gefühle (Arie), gesprochen hat oder je sprechen wird. Die Wurzel all dieser Entgleisungen ist ein mangelndes Sprachgewissen, das Gesetze und Schönheit der deutschen Sprache entweder nicht erkannt hat oder sie unbedenklich opfert, wenn es gilt, über eines der gewiß vielen und oft schwer zu überwindenden Hindernisse hinwegzukommen, die Reim, Rhythmus, Pausen, Wortwiederholungen usw. bieten. — Hinzu tritt noch die Neigung Roths, an Dapontes Urtext auch in unwichtigen Worten festzuhalten, so in Beispiel 4, 6, 7, 11, 12, 13, 15, 19, während das doch nur da geboten ist, wo ein Einfluß auf Mozarts Vertonung fühlbar wird. — Weiter entwickelt sich hieraus noch ein unleidlicher Hang, das Subjekt eines Satzes fortzulassen, was im Deutschen nur ganz ausnahmsweise geschieht (vgl. Beispiel 8; 9, 9. Zeile; 10, 7. Zeile, wo das fehlende „ich" bei „komme" gerade zu Mißverständnissen herausfordert; 18, 3. Zeile; 24, 5. Zeile. — Die verkünstelte Wortstellung haben wir schon erwähnt (vgl. 11, 13 [!], 15, 16, 17, 18, 25, 28). — Beispiel 26 soll die mangelnde Charakterisierungsfähigkeit zeigen. Sind das Worte eines in Todesangst um den Geliebten hereinstürzenden Weibes? Und in den letzten Zeilen: spricht so der Abscheu einer edlen Frau, zumal wenn sie diese Worte, wie es Mozart verlangt, gar ein halbes dutzendmal wiederholen muß? Nach dem Sextett läßt Roth sie den Leporello „Frecher Schwindler" nennen (wenn Don Giovanni den tückischen Masetto verprügelt oder dieser auf Don Giovanni schimpft, dann lassen wir uns derbe Worte gern gefallen). — Für die Vernachlässigung der Vokale sei auf Nr. 9, 7. Zeile, verwiesen, wo Roth das durch vier Takte sich hinziehende „o" in „maestosa" durch ein „ei" („sich spreizend") wiedergibt; er wählt dies hier besonders wenig geschmackvolle Wort in vermeintlicher Reimnot, während doch Mozarts Vertonung den Reim hier überhaupt verschwinden läßt. Die Bedeutung des Vokals in den Komtur-Szenen hat Anheißer im Vorwort seines Klavierauszugs (vgl. obigen Aufsatz in der „Musik" 1935) eingehend begründet, daher hier nur ein Beispiel (Nr. 27), wo Roth außerdem Gelegenheit gehabt hätte, einmal bei einem wichtigen Anlaß wichtige Worte an ihrer Stelle zu lassen: Mozarts Vertonung fordert das für die Worte „Labung" und besonders für „Erde" und „Himmel". — Für Beispiel 25 möge man ganz besonders den Klavierauszug zu Rate ziehen, um das Widersinnige des Wortes „hemmt" in Wortbedeutung und Vokal zu erkennen; seelische Stimmung und musikalischer Ausdruck, beide verlangen hier unbedingt etwas Bejahendes („erstrahle") und dazu den klangvollsten Vokal. — Daß im „Ständchen" (Beispiel Nr. 22) im Gegensatz zu Roth mehrfach der klingende Versschluß durch den stumpfen zu ersetzen ist, haben schon Rochlitz und Grandaur empfunden; die unbetonte Silbe verträgt in unserer Sprache nicht den schweren Ton des Taktanfangs. — In den Beispielen 3; 4; 6, 2; 12, 1 und 12; 13, 5 läßt Roth die von Anheißer beseitigten „Verräter", „Götter", „Freunde" usw., die wohl dem italienischen, nicht aber unserm Empfinden entsprechen, fröhliche Urständ feiern. — Zum Teil recht ergiebige Anleihen bei Anheißer finden sich in 5, 6, 13, 23, 24.

Endlich ist noch unerfindlich, wie Roth, der Dapontes Text so bewundert und vor allem die Rezitative, daß er, der so eindringlich auf „die elastische Spannung, mit der sie von Gesangsstück zu Gesangsstück die Brücke schlagen", und die Affektladung für die neue Nummer zubereiten", hinweist, es unterläßt, die gereimten Übergänge aus den Rezitativen zu den Arien ebenfalls nachzubilden. Denn die „erstaunliche zusammenfassende Kraft des Don Giovanni-Secco" erhält doch gerade vom abschließenden Reime (vgl. auch die gereimten Szenenschlüsse bei Shakespeare und Schiller!) letzten Schwung und wirkungsvolle Überleitung in den folgenden Abschnitt. Allerdings — leicht ist so etwas nicht. Bei Anheißer lesen wir z. B. vor der Elvira-Arie:

Don Giovanni: Schnell hinter dies Gemäuer;
Wir belauschen das Wild.
Leporello: Er fängt schon Feuer!

oder vor der Masetto-Arie:

Don Giovanni: Oho! Nur keinen Widerspruch! Du läßt uns jetzt
und ohne weitre Worte hier alleine.
Sonst, glaub mir, lieber Freund, mach ich dir Beine!

oder im II. Aufzug vor Don Giovannis zweiter Arie:

Don Giovanni: Wir kriegen ihn, den windigen Gesellen;
Nur paßt gut auf, wir müssen ihn umstellen.

Roth läßt alles ungereimt; leider konnten wir's nicht aufzeichnen. Wann wird er endlich seinen Text gedruckt vorlegen?
Die Beispiele ließen sich noch beliebig nach Zahl und Art vermehren, doch dürften sie fürs erste genügen, um zu entscheiden, ob Roth uns „die zur Zeit erreichbare Lösung" gebracht, Anheißer aber an Mozart „sich versündigt" hat und — ja, und ob es nötig oder auch nur wünschenswert war, Roths neue Übersetzung aufzuführen.

* Blick in das neue Buch *

Musik im Leben des Volkes

W. H. Riehl, dessen Büchlein „Musikalische Charakterköpfe" bis in die Gegenwart hinein gelesen wird, der in seiner Zeit ein wegweisender Sozialpolitiker war, kommt soeben im Bärenreiter-Verlag, Kassel, mit seinen „Briefen an einen Staatsmann" in einer schönen, von Prof. Dr. Josef Müller-Blattau besorgten Neuausgabe zu Wort. Das Büchlein trägt den Haupttitel „Musik im Leben des Volkes". Die darin geäußerten Gedanken besitzen eine geradezu verblüffende Zeitgemäßheit. In einer genialen Erkenntnis des Wesentlichen spricht Riehl in dem 1858 erstmalig erschienenen Werk vieles aus, das aus unserer Zeit geboren zu sein scheint. Dem Vorwort des Herausgebers entnehmen wir als Leseprobe einen Abschnitt, der das besonders deutlich macht.

Riehl skizziert den Kampf um eine nationale deutsche Oper und begründet, warum das Zwittergebilde der Oper niemals ganz volkstümlich werden könne. Der ewige Kampf um diese Gattung, „der früher ein naiver war und vorzugsweise auf dem Boden der künstlerischen Praxis ausgefochten wurde, jetzt aber ein praktisch-theroretischer geworden ist, wird uns mehr und mehr ablenken von der Oper überhaupt". Aber indem Riehl so an der Zukunft der Oper verzweifelt, gibt er die dramatische Musik dennoch nicht auf. Die Möglichkeit einer volkswirksamen politischen Oper, entwickelt

am Gegensatz zum politischen Drama, verneint er zwar rundweg. Aber er weist ahnungsvoll vorschauend auf jene Form, die ihm einzigartige politische Einwirkung auf das Volk für die Zukunft zu versprechen scheint: das Oratorium. Vorsichtig versucht Riehl die Eigenart und Zukunftsbedeutung der Gattung zu umreißen. Ein politisches Oratorium ist möglich! Denn „hier kann man weit gedankenhafter motivierend vorbereiten als auf der Bühne. Die unentbehrliche Episode einer Liebesgeschichte fällt von selber hinweg. Das Volk wird in den Chören zur mithandelnden Person, ja diese Chöre überwiegen wohl gar musikalisch, was in der Oper nicht angehen würde. Große politische, religiöse und soziale Gegensätze lassen sich musikalisch überhaupt sicherer in Chormassen zeichnen als im Sologesange. Händel gibt uns hundertfach den Beweis und wirkt in den Chören seiner Oratorien eben darum meist so viel tiefer als in den Arien. Nicht weil er etwa jene musikalisch allezeit reicher und sorgsamer durchgebildet hätte als diese, sondern weil er im Chore Raum, Zeit und Stoff gewinnt, ein vertieftes Bild der nationalen und religiösen Motive auszuführen, so daß wir den Eindruck bekommen, als sei der religiöse und politische Gedankengehalt viel mehr dem vielstimmigen Satze vorbehalten, die individuelle Stimmung dagegen der Arienmelodie. Bei dem gesprochenen Drama politischen oder religiösen Inhalts wird es umgekehrt sein ... Im Oratorium denkt die Masse politisch, das Individuum empfindet; im politischen Drama entwickelt das Individuum den Gedankenkampf eines Volks, welches im Hintergrunde bleibt ..."

So gilt es also dort anzuknüpfen, wo Händel begonnen hat. Auf jener Grundlage ist eine neue Gattung zu schaffen, für die man sogar einen neuen Namen prägen müßte. „Statt der biblischen Stoffe Händels ... müßten Geschichte und Sage wie das individuelle Menschenschicksal die unerschöpfliche Fundgrube bedeutender Stoffe werden. Der Form nach wäre die neue Gattung von Haus aus deutsch ..., sie fände auch nationale Themen des Gedichtes in Fülle. Vorab könnten unsere Sagenkreise mit jener einzig entsprechenden Schlichtheit des musikalischen Vortrags dargestellt werden, wie sie aufs Theater nicht paßt, und die mythische Illusion, welche allezeit vor dem Lampenlicht der Bühne verschwindet, bliebe dem geistigen Schauen des Zuhörens gewahrt." Und endlich, „es brauchte sich jenes neue weltliche Oratorium ja durchaus nicht bloß in den höchsten Sphären der großen, ernsten Stoffe zu bewegen; auch das Reich der heiteren, der humoristischen Muse stände ihr offen, und neben der heroischen Gattung fände auch die volkstümlich-genrehafte ihr Recht".

Nun noch Riehl selbst über „Das Volkslied in seinem Einfluß auf die gesamte Entwicklung der neueren Musik":

Sucht man für den epochemachenden Einfluß des Volksgesanges in der Geschichte der Tonkunst ein recht schlagendes Beispiel, dann fasse man den gewaltigen Umschwung der Hasseschen Periode des Opernstiles zur Mozartschen ins Auge. Die Oper Hasses ruht auf dem künstlich gelehrten Ariensystem der Italiener, die Oper Mozarts auf dem — Volksliede. Man untersuche die Melodien Mozarts, den spezifischen Unterschied, der sie von den Werken seiner dramatischen Vorgänger so auffallend abscheidet, und man wird finden, daß der geniale Naturalismus dieses Meisters unmittelbar aus dem frischen Born des Volksgesanges geschöpft hat, daß gerade die reizendsten seiner melodischen Wendungen, welche damals der herrschenden konventionellen Manier gegenüber überraschend neu erschienen, in uralten Volksweisen längst ein köstliches Eigentum der Nation gewesen waren: So nur konnte auch Mozart das „Lied" — diese Kunstform in ihrer modernen Bedeutung genommen — begründen, eine wesentlich neue Errungenschaft, die tief im Geiste der Neuzeit wurzelt, und, während die meisten anderen musikalischen Formen der Gegenwart entartet sind, in unseren Tagen durch Schubert ... zur höchsten Entfaltung sich gesteigert hat. So weit wir im Kirchenstile gegen die großen alten Meister zurückgegangen sind, so weit sind wir im Liede vor ihnen voraus. Die tiefsinnige Kirchenmusik war ein Besitz der Auserwählten; das Lied ist ein Besitz des Volks, und je reicher und tiefer die Idee des Volks im politischen Leben zur Geltung kommen wird, um so herrlicher wird sich auch das deutsche Lied entfalten. Der Drang nach dem Hinüberlenken des Liedes auf seinen natürlichen Boden, den Volksgesang, hebt in kulturhistorisch merkwürdiger Weise gegen die Mitte des vorigen [18.] Jahrhunderts an, entwickelt sich mächtig gegen die Zeit der ersten französischen Revolution hin (als die Wiener Tonschule in ihrer vollen Blüte stand), schließt sich dann ab und erlahmt, bis er während und nach den Befreiungskriegen mit erneuter Kraft wieder hervorbricht, in der letzten Hälfte der zwanziger und der ersten der dreißiger Jahre zum zweitenmal sinkt und einem flachen Elektizismus Platz macht, um bald darauf, den großen politischen Aufschwung Deutschlands weissagend, zu hellerem Bewußtsein als je vorher zu erwachen. Staatsgeschichte auch in der Geschichte der Tonkunst? Warum nicht? Ist letztere doch ein Stück von der Herzensgeschichte des Volkes!

Die Jugend und die Singbewegung

Eine Rede von Heinz Ihlert

Anläßlich einer Tagung der gesamten Singvereinigungen Danzigs sprach Reichskultursenator Heinz Ihlert, der Geschäftsführer der Reichsmusikkammer auf dem Langen Markt. Diese Rede ist von besonderer Bedeutung, weil Ihlert darin grundlegende Ausführungen über das Verhältnis der Jugend zur Singbewegung und ihre Verpflichtung dem Singen gegenüber machte. Wir entnehmen der Rede die folgenden Abschnitte. Die Schriftleitung.

Kulturtagungen sollten sich nicht nur auf Rechenschaftsberichte von Organisationen beschränken, sondern gleichzeitig auch jeden einzelnen Beteiligten zu einer besinnlichen Innenschau anregen. Denn schließlich ist eine Organisation nichts, wenn sie nicht vom Geiste ihrer Mitglieder lebendig erhalten und von ihrer Überzeugungskraft getragen wird. Wenn wir uns aber unter diesen Gesichtspunkten einmal fragen, ob die Singvereingungen in unserer heutigen Zeit noch eine Existenzberechtigung haben, so müßte allein der Hinblick auf ihre große Vergangenheit genügen, diese Frage nachdrücklichst zu bejahen. Denn unsere vielseitige Chorbewegung hat das gewaltige Erbe Bachscher Kantaten und Passionen oder Händelscher Oratorien ebenso gut verwaltet, wie die von einem Ludwig Erk gesammelten 20 000 Volkslieder. Die Leistungen unseres Männerchorwesens oder unserer gemischten Chöre sind für immer in der deutschen Musikgeschichte festgehalten. Zweifellos ist aber diese großartige Leistung der Singvereinigungen wiederum nur das Ereignis vieler Einzelleistungen gewesen.

Für die Beantwortung der Frage hinsichtlich der Gegenwart und Zukunft müssen allerdings noch weitere wichtige Gesichtspunkte herangezogen werden. Vielleicht wenden Sie ein, daß auch außerhalb der Singvereinigungen der Gesang heute viel mehr gepflegt wird, als das früher der Fall war, und sie somit überflüssig werden, denn es singen die SS., die SA., der Arbeitsdienst, die Soldaten, die HJ. und viele andere Formationen. Hierbei würden Sie allerdings vergessen, daß der Gesang bei diesen Formationen mehr eine untergeordnete und begleitende Rolle spielt, während das Marschieren oder Exerzieren im Vordergrund steht. Auch während der Heimabende und im Lagerleben der politischen Formationen werden Gesang- und Stimmpflege nicht die Rolle spielen, wie bei den Übungsabenden der Singvereinigungen. Hier handelt es sich um musikalische Ausbildung und Stimmpflege, hier wird das gesangliche Erleben Selbstzweck. Oder glauben Sie nicht, daß die stimmtechnische und musikalische Schulung erst die Voraussetzung schafft, um teilzuhaben an den musikalischen Kulturgütern, etwa genau so, wie man zu diesem Zwecke Lesen und Schreiben lernen muß? Sie lernen in ihrer Jugend wahrscheinlich tanzen, um eine besondere Form der Geselligkeit zu pflegen, weshalb nicht auch singen? Sie könnten sich auf ihre Singstunden in der Schule berufen, aber sie werden selbst wissen, wieviel man von dem vergißt, was man in der Schule gelernt hat, wenn es im späteren Leben nicht weiter gepflegt wird. Nun ist aber in unserer heutigen Zeit der Gesang durchaus keine so nutzlose Angelegenheit, die man ruhig aus seinem Leben streichen könnte, denn er sichert uns nicht nur die Teilnahme an einem der wichtigsten Kulturzweige, sondern formt uns auch selbst erst zu einem harmonischen Menschen. Wieviele Menschen gibt es aber, die völlig die Fähigkeit verloren haben, den von nutzlosen Sorgen entstellten Gesichtsausdruck beim Singen eines schönen Liedes zu veredeln oder die überhaupt, anstatt richtig zu singen, nur noch gröhlen und schreien können?

Wir stehen in einer großen Zeitenwende, in der ein sieghaftes Geschlecht sich anschickt, mit tiefem Glauben und freudiger Zuversicht die Mächte der Finsternis zu überwinden. Einer der besten Kampfgenossen aber für die Gemeinschaft wie für jeden Einzelnen ist der Gesang.

Deshalb gehört die Jugend in die Singbewegung genau so wie in die Marschkolonne, denn beide müssen sich ergänzen. Die Singvereinigungen haben ihre Daseinsberechtigung vielfältig auch für die Zukunft bewiesen, ihre Aufgaben sind gewaltige im nationalsozialistischen Deutschland, noch gewaltiger aber im Dienste des Grenz- und Auslandsdeutschtums. Hier darf keiner fehlen, wenn es gilt, deutsche Art und deutsches Wesen durch die Macht des Gesanges weit über die Grenzen hinauszutragen. Hier ist auch die Organisation allein nichts, wenn nicht der unerschütterliche Glaube jedes Einzelnen und die

außerordentliche Leistung besondere Wirkungen schafft. Einer jeden solchen Leistung werden aber Segen und Fruchtbarkeit nicht versagt werden, und in ferner Zukunft sollen unsere Enkel sich wiederum sagen können, daß die deutschen Singvereinigungen ihr großes Erbe getreulich gewahrt und vervielfacht haben, zum Wohle des deutschen Volkes und der deutschen Kultur.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Bedeutung und Wert der Worterklärungen bei funkischen Musikdarbietungen

Von Kurt Herbst.

Verschiedene Musikdarbietungen, wie sie auch heute wieder in unserem funkkritischen Teil mitbehandelt werden, veranlassen uns zu einer systematischen Betrachtung über die Bedeutung und den Wert der sog. „verbindenden Worte" bei funkmusikalischen Sendungen. Die Frage mutet zunächst etwas geringfügig an, nimmt aber in Wirklichkeit bei der funkmusikalischen Programmbildung einen wichtigen Platz ein.

Um zunächst einmal die Bedeutung einer musikalischen „Worterklärung" begrifflich zu bestimmen, so verstehen wir hierunter alle kürzeren oder längeren Wort- oder Satz-Umschreibungen, die uns den Sinn und die Haltung eines Musikstücks „erklären" sollen und sich bei dieser Erklärung auf mehr allgemeine und bekannte Geschehnisse beziehen. Es handelt sich also bei solchen „Worterklärungen" nicht so sehr um ein Beschreiben oder gar Definieren als vielmehr ein Umschreiben musikalischer Eigenschaften. Solche Worterklärungen oder „verbindende Worte" haben zumeist für den Musikvortrag eine einführende Bedeutung, die in der funkmusikalischen Praxis zeitweilig bald unter- und bald überschätzt wird, — überschätzt beispielsweise da, wo das erklärende Wort aus der Musiksendung etwas herausholen oder in diese hineintragen möchte, was den Sinn der betreffenden Musik entstellen kann.

Die unmittelbare Verbindung einer erklärenden Musikbetrachtung mit einer nachfolgenden Musikdarbietung ist demnach stets zu begrüßen, wenn sie (die unmittelbare Verbindung) dem Sinn und dem Stil der betr. Musik sowie einem notwendigen Zweck entspricht, die Richtung und Richtigkeit des Musikerlebens bei der Hörerschaft vorbereiten zu helfen.

Dagegen hört man nun manchmal die etwas idealisierende Feststellung: Musik ist zum Erleben da und braucht deshalb „nur" gehört zu werden; alle Erklärungen von dritter Seite über Musik haben deshalb nichts unmittelbar mit Musik und Musikerleben zu tun.

In Wirklichkeit ist es aber bei den meisten Musikformen und besonders bei denen, die wir unter der Bezeichnung „Kunstmusik" zusammenfassen, so, daß sie ihrem Aufbau und ihren sonstigen Musikmerkmalen nach nicht selbstgegeben sind, sondern sich mit besonders ausgeprägten Stilmitteln vorstellen und ihren Eindruck auf die Erlebnisfähigkeit der Hörerschaft mit einer eigenen Haltung, Durchführung und Ausgeglichenheit dieser musikalischen Stilmerkmale ausüben. Dieser jeweilige Stil der besonderen Musikgestaltung verlangt stets eine entsprechende Einfühlung und Hinlenkung auf die Bedeutung seines Ausdrucks.

Gibt es hierbei schon im engeren Musikfachkreis Gelegenheiten, bei denen die Eigengesetzlichkeit solcher Stilbesonderheit erörtert oder geklärt werden müssen, so vermehren sich diese Gelegenheiten natürlich noch mehr bei dem viel größeren Kreis der Rundfunkhörerschaft. Der geltende Maßstab zur Bewertung von musikalischen Worterklärungen ist deshalb der, daß jede Erklärung begrüßt werden kann, soweit sie fähig und notwendig ist, Musikvorführung und Musikerleben in richtigen Einklang zu bringen. Dieser Maßstab sollte eigentlich genügen, die entsprechenden einzelnen Funkdarbietungen in ein richtiges Verhältnis zu bringen oder verbindende Zwischentexte, die sich nicht mit diesem Bewertungsmaßstab decken, richtig- oder zurückzustellen.

Bei derartigen Abweichungen handelt es sich demnach um zwei Gruppen, bei denen im ersten Fall das erklärende Wort vermißt werden muß und im zweiten Fall sich der verbindende Text so breit macht, daß dadurch das betreffende Musikstück seinem Grundstil nach in ein schiefes Verhältnis

gerückt wird. Bei der ersten Gruppe möchten wir beispielsweise an ein potpourri-artiges Abendkonzert denken, das aus einer Summe von Musikzitaten besteht, die unter dem Motto irgendeiner allgemeinen Eigenschaft — etwa der Freude, der Liebe, Treue usf. — nebeneinander gestellt sind. Diese einzelnen Musikzitate, die, wie das Wort Zitat schon besagt, nicht einmal das ganze Musikwerk der einzelnen Komponisten in seiner Geschlossenheit bringen, wechseln dabei derartig mit ihren formalen und klanglichen Ausdrucksmitteln, daß man über diesen mannigfachen Wechsel hinaus gar nicht den einheitlichen Sinn erleben und verstehen kann, der durch das vorangestellte Erklärungsmotiv „Freude, Liebe" usw. gegeben werden soll. Denn das, was sich hierbei dem Musikerleben der Hörerschaft vorstellt, ist kein einheitliches Motiv einer musikalisch gestalteten Eigenschaft, sondern ein Kennzeichen der verschiedenartigen Konsonanz- und Dissonanzgestaltung, also ein musikhistorisches und entwicklungsgeschichtliches Merkmal.

Ein anderer, gegenteiliger Fall ist der, daß ein oder mehrere gleichklingende Musikstücke ebenfalls unter einem bestimmten, programmartigen Motiv vorgetragen werden, wobei aber dieses Motiv nicht mit einem charakteristischen Wort oder Satz umschrieben, sondern durch breitere Erklärungen dargestellt wird. Man pflegt in diesem Fall von einer Äußerung oder Stimmung auszugehen, die im Zusammenhang mit der Kompositionsarbeit eines Komponisten steht, schmückt diese plastisch (malerisch) aus und verknüpft diese Ausschmückung ohne weiteres mit dem fertigen und jetzt zum Vortrag kommenden Musikwerk. So kommt es, daß beispielsweise die Form der klassischen Serenadenmusik mit der Fensterpromenade eines Liebhabers erklärt wird, die vielleicht einmal mit zu den ursprünglichen Entstehungsbedingungen dieser Musikform gehört haben mag, aber bei der ausgebildeten Form selbst gänzlich zurückgetreten ist. Allgemein gesprochen: Der Wert eines großen Musikwerkes besteht ja oftmals darin, daß es seine zeitgebundenen Entstehungsbedingungen mit allen seinen einzelnen Merkmalen geradezu in sich überwunden und damit Eingang in das Geltungsbereich der Überzeitlichkeit gefunden hat. Ganz andersgeartete Fälle sind diejenigen, bei denen zu einem fertigen Text (Hörspiel oder Hörfolge) ausdrücklich eine eigene Begleit- oder Programm-Musik hergestellt wird. Jedoch gibt es auch hier Ausnahmen im Sinne unserer Problemstellung, wo dann die Begleitmusik zu einem solchen Hörspieltext aus Meisterwerken der absoluten Musik genommen werden und dieser Hörspieltext dann vom musikalischen Standpunkt aus nichts weiter bedeutet, als eine dramatisch erweiterte Folge von Erklärungs- und Umschreibungsworten, die eine absolute Musik sinnentstellend in eine materialisierte Programm-Musik verwandeln möchten.

Es gibt natürlich Fälle, wo die größten Meister dem musikalischen Fingerspitzengefühl Varianten der dramatisierenden Freiheit überlassen haben. Wir verweisen dabei etwa auf die untenstehende Fidelio-Kritik der Salzburger Übertragung, bei der Toscanini mit dem Einschub der Leonoren-Ouvertüre gerade für den Lautsprecher eine also „funkmusikalische" Spannungsverdichtung der szenischen Steigerung erzielte, die unsere Betrachtung aber schon zum Thema „Die Verbindung von Wort und Musik im Rundfunk" erweitern würde.

Funkmusikalische Auslese

Köln (27. August, 20.45) brachte unter dem Titel „Britische Musik der Vergangenheit und Jetztzeit" einen sehr guten Querschnitt durch die englische Musik, die außerdem durch den in Deutschland bereits sehr bekannten Leigh Henry, der als Gastdirigent das Große Rundfunkorchester leitete, eine gleichsam authentische Interpretation erhielt. Wir möchten dabei stilistisch auf die neuzeitlichen Orchesterverarbeitungen der englischen sowie englisch-schottischen Volksgesänge eingehen, bei denen ein auf sich selbst konzentrierter Musikklang vorherrscht; ebenso sprach auch sehr stark die Vorliebe für die sogenannte Pentatonik und vor allem für die Kirchentonarten mit, deren teilweise Verarbeitung ja überhaupt für den Stil der modernen englischen Musik charakteristisch ist.

Kurt Herbst.

Deutschlandsender (30. August, 11.30): führte am Sonntagmorgen die „Wahrhaftige Beschreibung etwelcher Stände, Berufe, Handwerker und Künste in Reimen gesetzt von Hans Sachs, fürtrefflichen Poeten und Schuster zu Nürnberg" in der musikalischen Gestaltung von Felix Raabe auf. Der Komponist greift einen sehr schönen Gedanken auf, die einzelnen Berufs- und Standesformen zu „besingen", und lehnt sich dabei an die Reime des bekannten Meistersingers aus dem 16. Jahrhun-

dert an. Dies mag ihn auch bewogen haben, die einzelnen Bilder im Sinne der damaligen Zeit (und damit im Gegensatz zu einer ausgesprochenen Programm-Musik) kompositionstechnisch gleichwertig zu behandeln, sich aber auch zugleich sehr stark an das durmoll-tonale Klangbild anzulehnen.

Kurt Herbst.

Wien (angeschlossen Deutschlandsender, Leipzig, Stuttgart, München 31.8.): „Fidelio" aus Salzburg.

Die Übertragung vermittelte nachhaltige Eindrücke, weil sie von Artur Toscanini einen Antrieb erhielt, der die Dramatik der Musik entfesselte. Da vermißt man das Bild kaum, wenn der Dirigent es versteht, der Kerkerszene eine solche Eindringlichkeit und dem Schlußfinale einen solchen hymnischen Schwung zu verleihen. Toscaninis Meisterschaft beruht zum größten Teil darin, wie er mit den künstlerischen Mitteln hauszuhalten versteht. So folgerichtig aufgebaut wird man das letzte Finale selten hören, denn es wurde zu einer ununterbrochenen Steigerung des Jubels in der Klang- wie in der Ausdrucksentfaltung. Manches faßt er anders an, als man es gewohnt ist: der Schluß der Leonorenarie wird verbreitert, sehr zum Vorteil der Wirkung; der Gefangenenchor wird gesund und kraftvoll angelegt, ohne daß er deshalb weniger erschütternd wirkt. Toscaninis „Fidelio" ist bei aller Betonung der Tragik nicht düster, sondern auch in den schwersten Augenblicken steht der Sieg des Guten nicht in Frage. Auf diesen sympathischen Nenner kann man die von seinem Geist beherrschte Aufführung bringen.

Unter den Sängern ragten Lotte Lehmann als Fidelio und Alfred Jerger als Pizzaro hervor. Die Charakterisierungskunst der Lehmann in dieser Rolle ist bekannt. Jerger gestaltete den Bösewicht unter Einsatz einer der schönsten Baritonstimmen der Gegenwart und klug zurückhaltend bei den Stellen, die meist zu Übertreibungen Anlaß geben. Die schwerste Tenorpartie der Opernliteratur, den Florestan, sang Koloman von Pataky fast mit Belkanto-Leichtigkeit, aber auch er gab das äußerst mögliche an Dramatik des Vortrags. Ein ausgezeichneter Rocco ist Anton Baumann. Die Wiener Philharmoniker spielten berauschend schön. War im ersten Akt das Orchester vor dem Mikrophon in manchem etwas aufdringlich, so schien im zweiten dieser Mangel bestens behoben zu sein. Die Hörer hatten teil an einer vollkommenen Wiedergabe eines Werkes, das nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten bietet. Es verdient Erwähnung, daß auch Toscanini die dritte Leonorenouvertüre vor dem Schlußbild spielt. Was im Theater hemmend für den dramatischen Fluß wirkt, erweist sich für den Funkhörer als willkommener Einschnitt, ja als ein die Wirkung steigerndes Element.

Herbert Gerigk.

Wien: Aus der Wiener Staatsoper wurde Richard Wagners „Tristan und Isolde" übertragen. Felix Weingartner dirigierte sehr sachlich, merklich kühl und zurückhaltend, so daß der innere Schwung der Aufführung von den Sängern häufig forciert werden mußte. Kallenbergs Tristan und Schippers Kurvenal waren vorbildlich in der Klarheit der Deklamation. Die Sensation der Aufführung war Kirsten Flagstads Isolde. Seit diese nordische Sängerin vor zwei Jahren in Bayreuth die Gutrune sang, hat sie sich zur Weltklasse entwickelt. Man erlebt am Mikrophon die erstaunliche dramatische Intensität eines Soprans, den sinnliche Klarheit das erste Gebot bedeutet. Da wird nichts verwischt, sondern Hell und Dunkel leuchtend gegeneinander abgesetzt. Geistigkeit und Empfindungsreichtum ergänzen sich in vollkommener Schönheit des Singens. Selbst im hochdramatischen Affekt spendet die Flagstad edelsten Wohlklang. Ihre Brünhilde bewies einige Tage später, daß sich hier ein einmaliges stimmliches Wunder verschwendet. Bayreuth würde mit Kirsten Flagstadt die Brünhilde unserer Tage gewinnen.

Friedrich W. Herzog.

Deutschlandsender (7. September, 20.30, zugleich München und Saarbrücken): Am Vorabend des Parteitages wurde vom Deutschlandsender die seinerzeit uraufgeführte Dichtung „Der Flug zum Niederwald" für Sprecher, Soli, Chor und Orchester von Ottoheinz Jahn (Text) und Herb. Windt (Musik) wiederholt. Die Plattenwiedergabe ließ auch diesmal die überzeugende Lebendigkeit der Gesamtanlage hervortreten, bestätigte aber auch wieder die auffallend textgebundene Haltung der Musik. Man könnte diesen — durch den Text mitbedingten — Musikstil ganz kurz als goldenen Mittelweg zwischen Rezitativ- und Arienform bezeichnen.

Kurt Herbst.

München (12. September, 20.10, zugleich als Reichssendung): Unter dem Thema „Musikalisches Wochenende — Es klingt ein heller, froher Klang" hatte der RS. München ein musikalisches Potpourri aufgestellt, das vor lauter stilistischem Kunterbunt den Hörer nicht zur Fröhlichkeit kommen ließ: Von der Bourrée der Händelschen Wassermusik bis zum „Hampelmann" und zur „Eisenbahn" als „Musikalische Spielsachen" für Klavier von Ludwig Kusche, vom Menuett aus dem Morzartschen Klavierkonzert bis zum moder-

nen Klavierkonzert (Scherzo) von Rudolf Kattwig, von der Schumannschen Träumerei bis zur Konzertparaphrase über den Strauß-Walzer „Freut Euch des Lebens" usf. Diese Zusammen- und Gegenüberstellung enthält zugleich unsere kritische Begründung. Kurt Herbst.

Deutschlandsender: Ludwig Maurick hat mit seiner Oper „Die Heimfahrt des Jörg Dilmann" den ersten Versuch einer musikdramatischen Gestaltung des Fronterlebnisses unternommen. Dieser schöpferische Vorstoß Mauricks fand leider nicht bei den deutschen Theatern den verdienten Widerhall. Nach Düsseldorf, das die Uraufführung herausbrachte, ist Stuttgart die zweite Bühne, die sich für das Werk des Komponisten einsetzt. Im Deutschlandsender erklangen als Ursendung „Berglieder" von Maurick, der in diesem Zyklus seine lyrische Begabung erweist. In Wort und Musik spiegelt er das Erlebnis einer Liebe, die im Verzicht mündet. Was der Melancholie des Vorwurfs das Rückgrat verleiht, ist die männliche Haltung der Musik, die sich aus dem Deklamatorischen zu freier melodischer Entfaltung aufschwingt, ohne die Klavierstimme in die Nebenrolle einfacher „Begleitung" abzudrängen. Der Bariton Carl Wolfram sang die Lieder mit echter Einfühlung, am Flügel begleitet vom Komponisten.
Friedrich W. Herzog.

Königsberg (15. September, 20.10): „Bilder einer Ausstellung von Mussorgsky-Ravel — mit verbindenden Text von G. P. Gath". Das Königsberger Rundfunkorchester hatte sich hier unter Leitung von Dr. Ludwig K. Mayer mit großer Hingabe an ein Werk begeben, bei dessen Wiedergabe wir aber dennoch gern eine stärkere klangliche Einheitlichkeit und dynamische Ausgeglichenheit zwischen den einzelnen Orchestergruppen bemerkt hätten. Ebenso wurden die Kontraste der einzelnen Bilder zeitweilig sehr durch eine unerwartete Angleichung der verschiedenen Tempoarten gemildert. Dies fiel deshalb besonders auf, weil sich der verbindende Zwischentext — wenn man von der sehr guten Einleitung nach Victor Hartmann absieht — keineswegs auf die vom Komponisten gewünschten Überschriften beschränkte, sondern den einzelnen Bildern oder Satzteilen eine sehr ausgeprägte und oftmals bis ins Plastische gehende Situationsschilderung voranstellte. U. E. liegt aber der künstlerische Vorzug der Mussorgskyschen Komposition und ihrer kongenialen Instrumentierung durch Ravel gerade darin, daß sie sich unmittelbar an die Phantasie des Hörers wendet und, wenn man die Musiklage im Sinne der gesprochenen Einleitung kennt, damit auch auskommt. Kurt Herbst.

Leipzig (17. September, 20.10): Im Rahmen der „Musik der Lebenden" brachte das Leipziger Sinfonieorchester unter Leitung von Theodor Blumer Erst- und Uraufführungen von Wolf-Ferrari, Fritz Reuter und Hungar. Wir möchten hier die Erstaufführung des Reuterschen Cellokonzertes herausgreifen, dessen Solopart mit seinen nicht immer klanglichen und motivischen Vorzügen von Fritz Schertel gespielt wurde. Was bei diesem Konzert noch stilistisch auffiel, war eine starke Bevorzugung von Ganztönen bei den lebhaften Sätzen, die übrigens in der choralartigen Dynamik der ruhigen Teile einen Ausgleich fanden, und eine motorische Linearität, die dort, wo das prägnante Motiv fehlte, etwas gequält klang. Danach folgte die „Spielmannsmusik" von Hungar, die sich sehr merkbar dem orchestralen Variationsstil eines Max Reger verpflichtet hatte, was aber sehr hinderte, den Sinn der Bezeichnung „Spielmannsmusik" zu erfassen. Kurt Herbst.

Deutschlandsender (20. September, 21.00, zugleich Hamburg sowie Leipzig am 24. September, 22.30): Internationales Konzert aus New York „Amerikanische Volksmusik". Mit der Einteilung nach vier Gruppen: 1. Indianische Musik; 2. Musik der Cowboys; 3. Musik der Neger, und 4. Volkstümliche Anglo-amerikanische Musik" erhielten wir einen hochinteressanten Einblick in das volkstümliche Musikleben der Vereinigten Staaten, den wir zugleich als einen kulturpolitischen Beitrag zum Verhältnis von Musik und Rasse bewerten können. Die einzelnen Gruppen waren so durchgeführt, daß wir jedesmal zuerst den eigentlichen Volksgesang und danach seine instrumentale Be- und Verarbeitung im typischen und stilreinen Jazzorchester erfuhren. Wenn man diese vier verwandten Gruppen — abgesehen von dem Sprechgesang der Indianer — auf ein musikalisches Grundgesetz zurückführen will, so beschränkte sich die Harmonik hauptsächlich auf die Abfolge von Tonika und Dominante und die Melodik auf die stereotype Bevorzugung der großen Terz (sowie ihrer Umkehrung als kleine Sexte), die bis zur Glissandotechnik hin „durchgeführt" wurde. Auf diesem Unterbau der immer wieder leittonartig zur Tonika hindrängenden Dominante, der Glissandomelodik und der rhythmischen Pointiertheit der amerikanischen Textbildung mit ihrem entsprechenden Sprachklang bildet sich dann auch die instrumentale Jazztechnik aus, zu der außerdem noch die bekannte improvisierte Variationstechnik hinzukommt. Kurt Herbst.

Deutschlandsender (21. September, 19.00): „Neue Lieder von Paul Graener" (Uraufführung mit Katharina Kirchheim, Sopran, und Willi Jaeger, Klavier). Der Gesamteindruck dieser Sendung wurde sehr durch die musikalisch harte und bisweilen etwas unbestimmte Tongebung der Sängerin beeinflußt. Diese Tatsache spricht insofern bei der Bewertung der Lieder sehr mit, als der Komponist der Singstimme eine führende Rolle gibt und die Klavierbegleitung bisweilen vorwiegend auf eine harmonisch-akkordliche Bestimmung der Melodieführung beschränkt. Der Komponist geht bei diesen vier lyrisch gehaltenen Liedern sehr stark von der bekannten Form unserer Funktionsharmonik aus, die er dann durch eine melodischeigene Umschreibung der Akkordklänge, aufgebaut auf dem jeweiligen Leitton zu den Funktionstönen, erweitert. (Etwa Es-Dur und dazu E-Dur als Neapolitaner mit folgender Melodieführung: es-c-fis-h(-e). Und trotzdem klingen oder klangen (siehe oben) diese an sich harmonisch verständlichen Stellen bisweilen hart. Kurt Herbst.

Musikalisches Presseecho

Die Konfusion in der Musik.

Vor 30 Jahren schrieb Meister Felix Draeseke, dessen Schüler zu sein ich damals die Ehre hatte, einen Aufsatz „Über die Konfusion in der Musik". Er wendet sich darin gegen die Zerstörungslust gegenüber allen Traditionen und Schönheitsregeln in der Kunst und gegen die Nichtberücksichtigung von Leistungen einer großen Vergangenheit. Er weist nach, daß man Gefahr läuft, statt eine gesunde Entwicklung der holden Kunst zu fördern, nunmehr eine Revolution der Musik bloß des Revolutionierens wegen fortzusetzen. Er protestiert dagegen, daß die zeitgenössische Kritik, welche allerdings in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts reaktionär gegen die damalige neue deutsche Schule auftrat, nunmehr in das entgegengesetzte Extrem verfällt, nämlich alle, „die noch einigermaßen auf Ordnung und Form sahen, als langweilige Rückschrittler" zu verurteilen. Er sieht in der Unterschätzung der Melodie und des Rhythmus, sowie in der Hochzüchtung der Disharmonie und Überzüchtung der Instrumentation eine tödliche Gefahr für die Seele der Musik. Felix Draeseke faßt seine Anschauung hierüber in dem Satz zusammen, daß „diese Entwöhnung vom schönen Einfachen und Wohlklingenden unmöglich gute Früchte tragen und den bereits merklichen Verfall der Kunst nur noch weiter steigern kann. Ja, sie könnte, wenn niemand sich wehrte und ihr kein Einhalt geboten würde, sogar zum völligen Ruin führen, so daß die Sozialdemokraten, falls sie zur Herrschaft gelangten und, wie mit allem Bestehenden, so auch mit der Kunst aufräumen wollten, bei uns nicht viel zu beseitigen finden würden". Dies schrieb er tatsächlich schon im Jahre 1906.

Es ist für uns, welche wir die Entwicklung in der Musik — wie auch in anderen Kunstarten — seither und insbesondere in der Nachkriegszeit miterlebt haben, ein Leichtes zu verstehen, wie sehr Felix Draeseke mit seinen Befürchtungen Recht hatte. Er hat damit meines Erachtens gezeigt, daß er nicht allein ein großer und fruchtbar schaffender Musiker gewesen ist, sondern auch ein klarer Kopf, ich möchte fast sagen ein kühler Denker, welcher sich trotz seines Künstlertemperamentes und seiner Gemütstiefe weder von Moden noch von Impulsen beirren ließ. Und die Grundprinzipien, die er in seiner Kunst vertrat, haben trotz aller Zerstörungslust der Gegner eine derartige Lebenskraft bewiesen, daß sie in den letzten Jahren wiederum Beachtung gefunden haben und hoffentlich auch wieder die unerschütterliche Grundlage aller Musik sein werden.

Einige werden hierzu denken, daß diese Prinzipien, welche Draeseke sowohl in seiner Theorie wie in seinem Schaffen vertreten hat, doch nunmehr in der Kunst und jedenfalls in der Musik jetzt nicht allein Beachtung finden, sondern auf der ganzen Linie gesiegt haben. Denn diese Prinzipien decken sich weitgehend mit den Grundgedanken, ja mit der Weltanschauung des Nationalsozialismus, an dessen Sieg ja Gottseidank weder gezweifelt noch gerüttelt werden kann. Es ist allerdings vollkommen richtig, daß der Aufstieg des Nationalsozialismus in Deutschland ein ungeheurer Gewinn für Gesundung und fruchtbare Prinzipien nicht allein auf dem politischen und wirtschaftlichen, sondern auch auf dem Gebiet des gesamten künstlerischen Lebens gewesen ist. Es ist auch wahr, daß wir die Abkehr von Entartung, Zügellosigkeit und sterilem Experimentieren, insbesondere in der Musik, weitgehend dem Sieg des Nationalsozialismus zu verdanken haben. Nichtsdestoweniger wage ich zu behaupten, daß die Verwirrung in der Musik, von der einst Draeseke sprach, noch keineswegs behoben ist. Das gilt jedenfalls oben bei uns in den

drei nordischen Ländern, wo wir in kulturpolitischer Hinsicht noch vielfach in der Ihnen genügend bekannten Nachkriegsmentalität stecken. Es gilt aber auch für das deutsche Musikleben, mit dem ich seit meiner Jugend in innigster Berührung gestanden habe, daß es sich keineswegs völlig von den Nachwirkungen der Verheerungen eines gesinnungslosen Menschenalters befreit hat. Ich verkenne nicht, daß es in den letzten Jahren um vieles besser geworden ist, und glaube selber fest an einen Aufstieg des deutschen Musikschaffens. Man darf aber nicht denken, daß der Kampf um den richtigen Weg und die richtigen Ziele schon beendet ist. Manchmal kann es so aussehen, weil der Gegner sich nicht mehr ans Tageslicht wagt oder entfalten kann, aber er ist noch da und erscheint in den verschiedensten Tarnungen doch immer wieder, auch dort, wo man ihn nicht erwartet. Diese, im nationalsozialistischen Staat merkwürdige Erscheinung beruht m. E. auf zwei Ursachen.

Die eine besteht darin, daß jedenfalls ein Teil der jungen Musikergeneration — und ich denke dabei vorwiegend an die Schaffenden — noch unter dem Einfluß ihrer Erziehung von Lehrern steht, die entweder modernistisch-atonalistisch dachten oder doch unter dem Einfluß dieser Zersetzung ihre Urteilskraft gegenüber dem Bösen und Guten in der Kunst eingebüßt hatten. Um aber die andere Ursache zu begreifen, welche nicht weniger wichtig ist, müssen wir auf ein Element in unserer Volksseele zurückgreifen, das wir alle kennen, aber dessen Bedeutung wir doch oft verkennen. Das ist der angeborene Fortschrittsdrang der germanischen Psyche. Diesem Drang nach etwas Besserem, Höherem, materiell und psychisch Wirkungsvollerem, verdanken wir letzten Endes die noch überragende Stellung unserer Rasse in Wirtschaft sowie in Kultur. Diese Eigenschaft hat aber doch auch ihre Kehrseite, insbesondere wenn der gesunde Fortschrittstrieb in Neuerungssucht überspitzt wird. Das geschieht, wenn man um jeden Preis immer etwas Neues will, und zwar zuletzt etwas Neues im Sinne des Nochniedagewesenen. — Man wollte um jeden Preis originell sein und glaubte das nicht mehr innerhalb des Rahmens der bisher gültigen ästhetischen Musikgesetze erreichen zu können. Zuletzt ging man so weit, daß man die Gültigkeit solcher Gesetze überhaupt leugnete, ohne sehen zu wollen, daß damit die Kunst im allgemeinen und im besonderen die Musik aufgehoben wurde.

Hier ist meines Erachtens der springende Punkt: trotz der unverkennbaren Gesundung der künstlerischen Gesinnung, die mit dem Nationalsozialismus eingetreten ist, herrscht noch, auch in der jüngeren Musikergeneration, Unklarheit darüber, inwieweit ein wirkliches Neuschaffen, eine selbständige Kompositionstätigkeit möglich ist auf Basis unseres altbewährten Tonsystems, d. h. auf Grundlage unseres Harmonie- und Disharmoniebegriffes, und unserer seit dem Klassizismus entwickelten Gestaltung der musikalischen Formen. Angesichts der Fülle und des Reichtums der vom Anfang des 18. bis zum Schluß des 19. Jahrhunderts in unserer Kultur geschaffenen Musik verzweifelt man gegenüber der Aufgabe, noch Neues und Selbständiges mit den Mitteln dieser Komponisten leisten zu können. Man weist mit scheinbarem Recht auf die Tatsache hin, daß die Zahl der Melodien, die sich auf Grundlage unserer einfachen Dur- und Mollskala aufbauen lassen, eine begrenzte sein muß, und entschuldigt dann die Melodienarmut unserer Zeit damit, daß die großen Komponisten der beiden letzten Jahrhunderte unser Tonmeer bereits erschöpft hätten. Das Gleiche, meint man, gilt für die Harmonie, seitdem man vom einfachen Dreiklangsystem des 18. Jahrhunderts im Laufe des 19. Jahrhunderts erst die Vierklänge und dann die Fünfklänge bis zum Äußersten gebraucht und wohl auch mißbraucht hat. Also folgert man, müssen ganz neue Mittel und Wege gefunden werden, wenn wir in der Komposition weiter kommen wollen. Und diesen Gedankengang treffen wir nicht am wenigsten bei der jüngeren Generation an, welche sonst vom Geist des Nationalsozialismus beseelt ist. Von dieser Seite droht uns um so mehr Gefahr, weil die alten eingefleischten Gegner unserer Kultur- und Kunstauffassung eifrig diesen Zweifel an der weiteren Entwicklungsfähigkeit unseres Tonsystems schüren. Es ist demnach an der Zeit, gründlich nachzuprüfen, wie es tatsächlich um die Begrenztheit oder Unendlichkeit der musikalischen Möglichkeiten unserer Tonleiter, unserer Harmonik und Rhythmik steht.

K. A. Wieth-Knudsen

(Mitteilungen Universitätsbund Marburg, 1936 — Heft 3).

Über meine heitere Oper „Schirin und Gertraude".

Es ist wohl die Sehnsucht eines jeden Künstlers, auch einmal ein heiteres Werk zu schreiben, und die meisten haben auch versucht, das zu tun. Wie ganz besonders schwierig ist es, einer solchen Aufgabe gerecht zu werden, merkt man erst dann, wenn man an einem solchen Werk arbeitet. Es ist vielleicht kein Zufall, daß die Opern-Literatur so wenig Werke der heiteren Gattung, die sich als lebensfähig erwiesen, aufzuweisen hat. Es ist auch

schwer, eigentliche Gründe dafür anzugeben, denn wenn man die Musik als Ganzes betrachtet, so hat sie wohl in ihrer sinfonischen Gestalt nicht weniger schöne heitere Werke aufzuführen als ernste. Vielleicht liegt die Schwierigkeit bei einer heiteren Oper im Libretto begründet, aber auch hier muß man wieder sagen, daß ja unsere dramatische Literatur reich genug an Lustspielen und Lustspielstoffen ist. Letzten Endes könnte die Frage erörtert werden, ob das Publikum nicht mehr dazu neigt, sich von der Schwere und Wucht ernster Musik hinreißen zu lassen, als sich durch heitere und vielleicht auch harmlosere Weisen zu erfreuen.

Wie dem auch sei, die Sehnsucht nach einem solchen Kunstwerk steckt — wie ich anfangs sagte — in jedem Künstler, und die meisten werden immer wieder den Versuch unternehmen, sich damit auseinanderzusetzen. Wenn wir uns die italienische, französische und die deutsche opera buffa betrachten, so ist sofort zu bemerken, daß die Grundstimmung der verschiedenen Werke von der Nationalität ihrer Schöpfung abhängt. Der romanische, der gallische Humor sind anders als der deutsche, und während die beiden ersten sich gewöhnlich an Witz, Esprit und Situationskomik genügen lassen, so erscheint der deutsche Humor nicht denkbar ohne einen tieferen Sinn, ja ohne eine Träne, die sich hier und da einschleichen will. In keinem unserer Dichter kommt dies wohl stärker zum Ausdruck als wie bei Wilhelm Raabe, dessen Humor mir immer in seinem Lachen und in seiner Tiefgründigkeit am schönsten das zu verkörpern scheint, was wir Deutschen unter Humor verstehen. In ihm hat alles Platz: der Frohsinn, der Witz, die zarte Lyrik, Wehmut und manchmal auch die starke tragische Geste. Aus dieser Erkenntnis heraus habe ich immer versucht, eine geeignete Operndichtung für eine heitere Oper zu finden, und ich glaube, sie in dem deutschen Lustspiel „Schirin und Gertraude" von Ernst Hardt gefunden zu haben.

Paul Graener,
(Blätter der Staatsoper, Heft 1, September 1936).

Was bedeutet uns Liszt?

Bereits 1835 stellte der 24jährige Schriftsteller Liszt in einer Aufsatzreihe die Forderung auf, „die Stellung der Künstler zu heben und zu adeln durch Abschaffen der Mißbräuche und Ungerechtigkeiten, denen sie ausgesetzt sind, und die notwendigen Maßregeln im Interesse ihrer Würde zu treffen". Seine Bemühungen führten später in Weimar zur Gründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins", und seine organisatorischen Gedanken finden zum großen Teil in unseren Tagen ihre Verwirklichung.

Die kürzlich erfolgte Nachprüfung seiner Herkunft hat die einwandfrei deutsche Abstammung bis in ferne Geschlechter ergeben. Diese Erkenntnis wird in vielen Punkten eine Revision unseres Liszt-Bildes nach sich ziehen. Er ist nicht der Weltbürger, der als Ungar gilt, französische Kultur angenommen hat (er bediente sich im Briefwechsel und bei der Abfassung seiner vielen Schriften überwiegend der französischen Sprache) und der schließlich in Deutschland seine Wahlheimat fand, sondern er ist ein Deutscher, den die Fernsucht, jener Wikingerdrang, in die Weite führte, der von allem lernte und annahm, um er selbst zu werden. Wie hätte er sonst als der in allen Weltstädten, an allen Höfen gefeierte Meister in der Enge des damaligen Weimars so lange nur um der Sache willen wirken können! Viel Zwiespältiges in seinem Wesen fällt durch diese wichtigste Erkenntnis seines fünfzigsten Todesjahres in sich zusammen.

Mögen viele seiner Schöpfungen in ihrem künstlerischen Wert umstritten sein, Liszt ist uns als „Zukunftsmusiker", als Lehrer, als Schriftsteller ein großer Anreger, als Mensch und Förderer ein Vorbild. Es wäre nur zu wünschen, daß als Ergebnis des Gedenkjahres recht viele Pianisten und Dirigenten aus den nachgelassenen Schätzen des Meisters alles das hervorholen, das uns etwas zu sagen hat, damit nicht in jedem zweiten Klavierabend die H-Moll-Sonate oder eines der Klavierwerke zu Tode gespielt werden. Die Sache müßte der Mühe wert sein.

Herbert Gerigk,
(Völkischer Beobachter, Berlin, Nr. 213).

Die rheinische Musikforschung.

Es hat im Rheinland nicht an musikalischen Künstlerschulen und an Kreisen, die sich zu gemeinschaftlichen musikalischen Zielen verbanden, gefehlt. Man braucht sich nur zu erinnern an die Aachener Sängerschule der karolingischen Zeit, an den Kreis um Franco von Köln, in neuerer Zeit an die musikalischen Gesellschaftszirkel, denen in Bonn der junge Beethoven zugehörte. Alle diese Vereinigungen sind nicht nur innerhalb des Territoriums wichtig geworden, wenn sie auch nur selten zum Glanz großer niederländischer Schulen oder der Mannheimer Sinfoniker aufgestiegen, vielmehr sich in sie einordneten. Aber sie beweisen doch, daß das Rheinland auch musikalisch sich keineswegs nur aufnehmend verhielt. Zweifellos ist richtig, daß die Musik im Rheinland eine starke Resonanz fand, daß der im Rheinland stark entwickelte Geselligkeitssinn, die Freude, Feste zu feiern, auch auf die Musikpflege beeinflussend wirkte. Die Niederrheinischen Musikfeste sind ein charakteristisches Bei-

spiel, ihre Entstehung und Entwicklung trägt ebenso ein typisch rheinisches Gepräge wie etwa im 18. Jahrhundert die kammermusikalischen Privatunterhaltungen. In ein besonderes Kapitel gehört die Musik der rheinischen Kirmessen und der Wallfahrten, auch der künstlerische Austausch mit flämischen Bezirken.

Nicht nur die ragenden Dome, die Tafeln der Maler, die künstlerischen Erzeugnisse der Plastiker, Schnitzer und Schmiede künden von der Schaffenshöhe der rheinischen Bezirke, auch die Musik gehört untrennbar in diesen Kreis. Um nun dieses musikalische Erbe des rheinischen Raumes der Vergessenheit zu entreißen oder gar vor Vernichtung zu bewahren, sind Ordnung, Untersuchung und Darstellung notwendig und dürften wohl nicht mehr länger hinausgeschoben werden. Schon bisher ist in dieser Hinsicht mancherlei geschehen. So hat der Schreiber dieser Zeilen schon seit über einem Jahrzehnt immer wieder auf die Notwendigkeit einer rheinischen Musikforschung aufmerksam gemacht und durch seine Schüler einzelne Zeiträume untersuchen lassen, ferner eine Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte sowie beim Bonner Beethoven-Archiv eine Zentralstelle für rheinische Musikforschung begründet, dann im Rahmen des von Reichsminister Rust geschaffenen Instituts für deutsche Musikforschung die rheinischen Landesdenkmale übernommen. Aber alle diese Bemühungen sind erst Ansätze einer Forschungsarbeit, deren Früchte zum Nutzen des rheinischen Raumes sich erst in geraumer Zeit einbringen lassen und die von einer uneigennützigen wissenschaftlichen Gemeinschaft getragen werden muß. Dabei ergeben sich folgende Forderungen: vor allem ist endlich die Inventarisation sämtlicher im Rheinland vorhandener Musikdenkmäler in Archiven, Bibliotheken, Kirchen, Klöstern, Museen usw., profaner wie religiöser Art, in Angriff zu nehmen, auch die der Volksmusik, die von bereits bestehenden Organisationen nur teilweise erfaßt wird. Eine solche Inventarisation kann erfolgen unter Beteiligung aller bereitwilligen und geeigneten örtlichen Stellen mit Hilfe jüngerer Kräfte, die freilich eine gründliche musikwissenschaftliche Durchbildung besitzen müßten, damit nicht wie gelegentlich früher, wenig brauchbare dilettantische Resultate zutage gefördert werden.

Diese Inventarisationsarbeiten müßten in einer Zentralstelle, etwa der Abteilung beim Bonner Beethoven-Archiv, zusammenfließen, gesammelt, geordnet und wissenschaftlich untersucht werden. So ließe sich allmählich ein großer Werk aufbauen, vielleicht ähnlicher Art, wie es für die rheinischen Denkmäler der bildenden Kunst geschaffen wurde.

Ludwig Schiedermair,
(Kölnische Zeitung, 15. 7. 1936).

Das Volk wird entsittet durch die tägliche Gewöhnung an schlechte Musik, und der einzelne wird verschroben und entnervt, wenn man ihn durch liederliche Modemusik in jene Schule künstlerischer Bildung führen will, für welche nur das Strengste leicht und nur das Beste gut genug ist.

W. H. Riehl.

✶ Das Musikleben der Gegenwart ✶

Spielzeitbeginn der Berliner Staatsoper

Die Staatsoper muß — einer Bekanntgabe der Generalintendanz zufolge — eine ganze Reihe von Werken des sogenannten „stehenden Repertoires" in neuen Bühnenbildern herausbringen, da durch den Brand im Theatermagazin zahlreiche Ausstattungen vernichtet wurden. Durch das bedauerliche Unglück gelangt die Staatsoper nun zu einem beinahe restlos neugestalteten Spielplan. Es ist natürlich schade um manche der hochkünstlerischen Ausstattungen, besonders von verstorbenen Künstlern. Die Bühnenbilder von Aravantinos sind unersetzlich, obwohl wir auch zu ihnen in wenigen Jahren bereits einen Abstand gewonnen hatten, der manchen Stilisierungsversuch des Künstlers als ausgesprochen zeitgebunden erscheinen ließ. Im übrigen muß betont werden, daß eine Erneuerung der gangbaren Repertoire-Opern nie von Nachteil sein kann, weil auch in dem bestgeleiteten Theaterbetrieb nur zu schnell die letzten Feinheiten in der Tretmühle des Alltags verloren zu gehen pflegen. Für die gestellten Aufgaben werden in der Staatsoper die fähigsten Kräfte des Reiches herangezogen, so daß die bisherigen Aufführungen selbst die höchsten Erwartungen zu erfüllen vermochten. Zur Eröffnung der Spielzeit gab es eine Graener-Erstaufführung, und zwar die heitere Oper „Schirin und Gertraude". Auch für den weiteren Verlauf der Spielzeit kündigt die Intendanz eine ganze Reihe von Werken neuerer Komponisten an, darunter Wolf-Ferrari, Paul v. Klenau, Max v. Schillings und Siegfried Wagner. In dieser Aufgeschlossenheit dem zeitgenössischen Schaffen gegenüber ist ein begrüßenswerter Fortschritt gegenüber der bisherigen Handhabung zu erblicken. Gerade die repräsentative Opernbühne des Deutschen Reiches muß sich ihrer hohen Aufgabe der Gegenwart gegenüber bewußt sein. Es kann ja schließlich für einen schöpferischen Musiker kaum eine schönere Krönung seiner Arbeit geben, als eine Aufführung an dieser Stätte. Ein Theater dieses Charakters muß sich von Experimenten fernhalten, und es kommt daher weniger darauf an, daß man Uraufführungen herausbringt, als daß man bewährte oder zukunftsweisende Werke durch eine Wiedergabe vor der Kunstwelt bestätigt. Das hat die Leitung der Staatsoper richtig erkannt, und nun sprechen wir lediglich noch den Wunsch aus, daß die Ankündigungen auch verwirklicht werden

Schirin und Gertraude.

Die heitere Oper befindet sich in den Spielplänen stets im Hintertreffen gegenüber den ernsten Stoffen. Graener schließt daraus (in einem Beitrag in den „Blättern der Staatsoper"), daß unser Publikum vielleicht mehr dazuneigt, sich von der Schwere und Wucht ernster Musik hinzureißen zu lassen, als sich an heiteren Weisen zu erfreuen. Ob es in der Kunst nicht ganz allgemein schwerer ist, überzeugend zu lachen als überzeugend ernst zu sein? Paul Graeners Oper „Schirin und Gertraude" gehört zu den schlagkräftigen Werken der heiteren Gattung. Und das einzige Problem daran ist heute, wie es möglich war, daß die Bühne sie so lange übersehen konnte. Schon 1920 kam das Werk heraus, und wenn die Zeit der systematischen Kunstzersetzung kein Verständnis für Opern dieser Haltung aufbringen wollte, so hätte doch die überlegene Schreibweise, die Meisterschaft in der leichtfüßigen Vereinigung von Orchester und Stimmen, die Aufmerksamkeit fesseln müssen. Schätze dieser Art sind noch an manchen Stellen zu heben, falls man mit freiem Blick an die Kunst der letzten Jahrzehnte herantritt.

Daß Graener einer der Berufensten ist, um uns wertbeständige heitere Kunst zu schenken, wissen wir von seinen Vertonungen der Morgenstern-Lieder. Sie beweisen noch mehr: daß er auch die Hintergründigkeit dazu gibt, die den wahrhaft großen Humor kennzeichnet. Seine Musik zu „Schirin und Gertraude" ist nicht einfache Textvertonung, sondern der Ausgangspunkt eines ins Kammermusikalische übergegangenen Wagner-Stils weist bereits darauf, daß im Orchester mindestens ebensoviel an Charakteristik gegeben wird wie auf der Bühne. Zwar geschieht das ganz nebenher, aber für den Feinschmecker deutlich genug und außerdem ausreichend, um die Situationen, die Atmosphäre des Augenblicks, unabhängig von den Darstellern vorzuschreiben. Hier ist mehr Musikdramatik auf engem Raum vereinigt als unter Umständen in einer Serie schwerer Dramen.

Es soll Leute geben, deren Ohren diese romantische Harmonik, den Triumph des Quartsextakkordes, angeblich nicht ertragen können. Kann oder soll man sich in solcher Weise auf Schaffensstil festlegen? Es gibt gewiß nicht viele heitere Opern, die so graziös, so schalkhaft daherkommen, wie dieses Werk Graeners. Er entwickelt eine Virtuosität der Instrumentierung, so daß er die vielfältigsten Tönungen des Lachens im Orchester einfängt. Allein schon was er mit den Fagotten und Klarinetten zu machen weiß, schafft teilweise überwältigende Komik. Die Melodik findet immer wieder den Weg zur Volkstümlichkeit. Polyphone Künste werden aufgeboten, um die Wirkung von Instrumental-

charakteristik und Klangfarbe noch zu steigern. Darüber stehen dann in einer Gelöstheit, die an die höchsten Vorbilder der musikdramatischen Kunst gemahnt, die menschlichen Stimmen, dankbar zu singen und ebenso dankbar zu spielen.
Das Buch von Ernst Hardt hält sich an die heitere Seite der Geschichte von dem Grafen von Gleichen mit den zwei Frauen — die eine die Thüringer Schloßherrin, die andere die Türkenprinzessin Schirin. Die Sorge des Grafen vor der Eifersucht der beiden angetrauten Gemahlinnen nach seiner Rückkehr aus dem Türkenland erweist sich als hinfällig, denn die Frauen schließen sehr bald eine so innige Freundschaft, daß sie den Gatten böse vernachlässigen. Nachdem er sich durch eine kluge Probe ihrer Liebe versichert hat, muß er — ein urkomischer Schluß — allein in sein dreischläfriges Bett steigen.
„Schirin und Gertraude" ist die zweite Oper Graeners, deren sich die Staatsoper annimmt. Das ist mit der in diesem Hause üblichen Großzügigkeit geschehen. Hervorragende Künstler und ein schöner Rahmen entscheiden schnell den Erfolg des Abends. Josef Gielen als Spielleiter sorgte für eine Darstellung, die mehr der Musik nachgeht als dem Text, wodurch eine prachtvolle Einheitlichkeit in die Aufführung kam. Es war eine rechte Kammeroper, die nur ganz gelegentlich das Possenhafte streifte. Für das Bild hatte Benno v. Arent mit bewährter Hand gesorgt. Die Romantik des Schlosses wurde in geschmackvoller Art künstlerisch gefaßt. Bei v. Arent gibt es stets jene große Einfachheit der Linienführung, die den Blick des Zuschauers nicht von den Darstellern ablenkt, ohne daß der Hintergrund dadurch sekundär würde. Er gibt dann vorsichtig einige reale Details hinein, die sofofort einen anheimelnden Ton verbreiten und den Linien ihre Strenge nehmen.
Vor den beiden Frauen muß der Graf genannt werden, den Jaro Prohaska lebensecht gestaltete. Die Vollkomenheit seines Singens wird uns immer mehr zur Selbstverständlichkeit, aber die Schauspielkunst Prohaskas setzt auf der Opernbühne doch stets neu in Erstaunen. Es ist der gute Geist des Abends! Eine entzückende Burgfrau war neben ihm Käte Heidersbach, die gleichfalls ihre oft bewährte Darstellungskunst einsetzte und deren gesangliche Kultur nach der Sommerpause wieder beglückte. Zu dieser Gertraude kaum die Schirin von Rut Berglund, die ihre Rolle zurückhaltend in Spiel und Tongebung anlegte. Der Hofvogt Erich Zimmermanns war eine feine Leistung, Carla Spletter ein prachtvoller Junge. Eine schöne neue Stimme fiel auf: Friedel Gehr als Ursula. Ausgezeichnet auch Otto Helgers (Oheim) und Eugen Fuchs (Hussein).

Am Pult stand der aus Essen verpflichtete Johannes Schüler, der nach dieser Leistungsprobe ohne Einschränknug als einer der berufensten Operndirigenten angesehen werden darf. Das Orchester zeichnete sich durch höchste Ausgeglichenheit aus. Der Kontakt mit den Sängern war mustergültig. Trotz einer sehr temperamentvollen Deutung der Partitur blieb Schüler stets denkbar unaufdringlich, so daß die Einheit der Wiedergabe eine seltene Vollendung erreichte. Wir werden von dem sympathischen Künstler noch viel erhoffen dürfen.
Paul Graener und alle Beteiligten wurden stürmisch vor den Vorhang gerufen. Dem Werk muß man einen starken Widerhall wünschen. Der deutschen Oper wünschen wir, daß Meister Graener — der ja heute selbst über den Stil von „Schirin und Gertraude" hinausgekommen ist — jetzt auf der Höhe seines Könnens noch einmal ein heiteres Werk schreiben möge.

La Traviata.

Die ersten Neuinszenierungen galten drei Meisterwerken der italienischen Oper. Verdis „La Traviata" hat man ehemals, als es noch zum guten Ton gehörte, den großen Schöpferpersönlichkeiten der Kunst jegliche Ehrfurcht zu versagen, als angestaubt und unzeitgemäß bezeichnet; allerdings konnte man zu einer solchen Mißdeutung der Musik in vielen Fällen durch die unzulänglichen Wiedergaben gebracht werden. Unsere Kapellmeister haben auch heute noch überwiegend eine falsche Vorstellung von den Erfordernissen der italienischen Musikdramen. Man hört so viel von den Eigenmächtigkeiten und der Willkür der italienischen Gesangsgrößen, daß sich auch unsere Sänger gewissermaßen verpflichtet fühlen, durch Fermaten, Temporückungen und sogar durch Änderungen in den Noten eine eigene Auffassung an den Tag zu legen. Dabei wachte kaum ein Musiker gewissenhafter über die Einhaltung seiner Partiturvorschriften als Verdi. Er verurteilte insbesondere die Kapellmeister, die alles besser wissen wollen, und es darf schließlich nicht als unbillige Forderung Verdis gelten, daß man ihm, einem der großen musikdramatischen Genies der europäischen Musik, die Erreichung des Höchstmaßes an dramatischer Schlagkraft glaubt.
Johannes Schüler ist ein Dirigent, den auch der strenge Maestro gelten lassen müßte. Es war ein musikalisch-gereinigter Verdi, der manchem Hörer deshalb deutsch in der Auffassung erschien, obwohl hier einmal gerade das herausgearbeitet war, was an der Musik italienisch ist. Lediglich das schwere Blech könnte noch gedämpft und aufgelichtet werden; aber da wird Schüler bei genau-

erer Beherrschung der akustischen Verhältnisse des Hauses selbst den rechten Weg finden.
Den Singstimmen folgte er bis zur Selbstverleugnung, und trotzdem prägte er der Aufführung in allen Teilen seinen künstlerischen Willen auf. Besonders erfreulich war, daß er alle unnötigen Veränderungen des Zeitmaßes ausmerzte und daß er namentlich den Schlußakt von aller falschen Sentimentalität befreite. Die Sterbeszene der Violetta gewann dadurch fast einen herben Grundton, und sie war aller Peinlichkeit, die ihr häufig anhaftet, entkleidet.

Da außerdem in den drei Hauptrollen der Oper überragende Künstler beschäftigt waren, gab es eine Aufführung, die selbst in der repräsentativen Arbeit unserer Staatsoper als ein Höhepunkt gelten muß. Erna Berger verfügt über die stimmliche Bravour wie über die seelischen Ausdrucksschattierungen, die eine Violetta mitbringen muß. Sie war zwar nicht die „grande dame", die namentlich in der großen Festszene verlangt wird, aber sie wuchs auch darstellerisch von Bild zu Bild bis zur erschütternden Echtheit des Schlusses. Helge Roswaenge als Alfred überwand schnell eine anfängliche Nervosität, um sich als der begnadete Tenor zu entfalten, der für diesen Gesangsstil geboren zu sein scheint. Der Glanz seiner Stimme und das ungeheure technische Können wurde ganz der künstlerischen Formung der Rolle dienstbar gemacht. Als ein Meister der Meister wußte Heinrich Schlusnus den Vater Germont als einen wahren Edelmann in jeder Geste und als ein Gesangswunder in der Gleichmäßigkeit der Tonbildung auf die Bühne zu stellen. Er war geradezu das Idealbild des Germont.

Mit bestem Fingerspitzengefühl baute Josef Gielen den Ablauf des Spiels auf. Die Festszene mit dem berühmten großen Finale — musikalisch eine der großartigsten Schöpfungen der Opernliteratur — entwickelte sich so zwanglos, daß sie schicksalhaft wirkte. Im übrigen verdient es Nachahmung, daß die Ballettnummern mit Chor endlich einmal gebracht wurden. Es ist unerfindlich, aus welchem Grunde sie dem Rotstift zum Opfer fallen, da es sich um wichtige Partien der Partitur handelt, die für das künstlerische Gleichgewicht des Aufzuges wesentlich sind. Die Tanzgruppe bot hervorragende Leistungen.

Das Bühnenbild betreute hier Leo Pasetti, dessen barocke Fantasie einen ungewöhnlichen Festsaal geschaffen hat. Da gibt es mehrere Durchblicke, die gemeinsam mit der Farbengebung von vornherein die Stimmung schufen, die sich dann aus der Musik ergibt. Das Sterbezimmer war einfach in der Anlage und erhielt seinen Charakter im Grunde durch die Beleuchtung, die übrigens in der Staatsoper auf das sogenannte Rampenlicht völlig verzichtet, wodurch namentlich das Antlitz der Darsteller oft genug störende Schatten erhält. Kostüme und Bildrahmen standen in schönem Einklang.

La Bohème.

Puccinis „Bohème" hatte ihr neues Gewand von Benno von Arent erhalten, der wie immer eine vorbildliche Raumeinteilung erzielte. Das zweite Bild mit dem Café Momus wuchs zu einer großartigen Vision, weil von Arent den Hintergrund mit einem grandiosen Blick auf die Notre-Dame-Kirche abschloß. Diese Bildwirkung bleibt auch in der Vielheit der neuen Eindrücke unvergeßlich. Auch die Stimmung in dem Mansardenatelier Marcels war vorzüglich getroffen. Der Blick über die Dächer von Paris gehörte sozusagen mit dazu, um die Situation der Bohemiens recht verständlich werden zu lassen. — Rudolf Hartmann sorgte für ein Spiel, das denkbar lebendig abrollte, das Orchester spielte mit duftiger Leichtigkeit (unglaublich vollkommen die Holzbläser!) und mit Helge Roswaenge als Rudolf, Käte Heidersbach als Mimi mußte es einen rauschenden Erfolg geben.

Madame Butterfly.

Außerdem wurde Puccinis „japanische Tragödie" von der kleinen Madame Butterfly überholt. Emil Preetorius löste die einfache Aufgabe der Bildgestaltung so, daß man seinen guten Geschmack loben muß, der ihn zu einer einheitlich lichten Pastelltönung des Ganzen kommen ließ. Ohne die Lampions an dem Hochzeitshäuschen hatte man allerdings hier ganz zu sehr den Eindruck eines Wochenendhäuschens, das überall stehen kann. Hartmanns Spielleitung wurde der Schwierigkeit Herr, eine Oper ohne Handlung mit Spannung zu durchsetzen. Im Mittelpunkt stand Maria Cebotari als Butterfly, seelenvoll in der Tönung der Stimme und natürlich in der Anlage der Rolle. Neben ihr wieder Helge Roswaenge, dessen Organ unempfindlich gegen die ununterbrochene Beanspruchung in diesen Partien zu sein scheint. Die Chöre brachten ein überwältigendes Piano zustande.

Ganz am Rande kommen die Einwände ins Bewußtsein, die von manchen Seiten in der besten Absicht gegen den Text dieser Oper erhoben werden: daß er nämlich eine Verherrlichung der Rassenschande bilde. In der Sache ist das wohl richtig gesehen, obwohl das Spiel von Liebe und Leid durch die Musik auf eine Ebene gehoben wird, die solche Überlegungen völlig ausschaltet. Es dürfte kaum Veranlassung bestehen, daß die Bühnen nun auf das Werk Puccinis verzichten.

Herbert Gerigk.

Oper

Berlin. Nach kurzer Ruhepause, die durch eine anstrengende Folge Wagnerscher Werke anläßlich der Olympischen Spiele noch unterbrochen wurde, ging es in die neue Spielzeit des Deutschen Opernhauses. Die Entwicklung des vergangenen Winters war durchaus erfreulich, so daß man mit besonderen Erwartungen an die Darbietungen der kommenden Monate herantreten wird. Es wäre zu hoffen, daß nach der ungeheure Kräfte beanspruchenden Neuinszenierung des Ringes des Nibelungen in der hinter uns liegenden Spielzeit jetzt auch das neuere Schaffen in dem Charlottenburger Hause einen breiteren Raum einnehmen darf. Man soll nicht sagen, daß nichts Lohnendes da sei, sondern man mache den jungen Tonsetzern Mut, indem man eine Chance bietet!

Die oft bewährte Tristan-Wiedergabe des Deutschen Opernhauses stand als Festvorstellung am Anfang. Ein solcher Beginn verpflichtet. Er darf zugleich als programmatisches Versprechen angesehen werden, daß auch weiterhin das Werk Wagners die Stütze des Spielplans bilden soll, wobei von unserer Seite nur die Forderung nach unablässiger Erneuerung und Vertiefung der Darstellung angemeldet wird.

Den Schwerpunkt der Eröffnungsvorstellung muß man im Orchestralen sehen. Unter der umsichtigen Leitung von Arthur Rother hat sich das Orchester zu höchster Zuverlässigkeit entwickelt. Die Holzbläser dürften noch etwas aufmerksamer auf die Stimmung ihrer Instrumente achten. Was aber mit Bewunderung erfüllt, das ist der auch im Piano glanzvoll-satte Streicherklang, der geradezu ein Maßstab für die Qualität der besten Orchester ist. Rother hält auch Maß in der Kraftentfaltung, so daß die Bühnendarsteller keine Mühe haben, um sich neben dem Instrumentalkörper zu behaupten.

An der Spitze stand die Isolde von Elsa Larcén, vorbildlich in der deklamatorischen Klarheit des Vortrags, der nie von der reinen Belcanto-Linie abwich. Jede feinste Tönung der Musik wird von ihr ausgespielt, so daß Musikalität und tiefes Verständnis hier Hand in Hand gehen. Die gewaltige Rolle wird von der Künstlerin vollkommen gleichmäßig durchgehalten. Dagegen schien Gotthelf Pistor zeitweise mit einer Indisposition zu kämpfen zu haben, die ihn an der vollen Entfaltung seiner Mittel behinderte. Im zweiten Aufzug litt die Tonreinheit stellenweise bedenklich. Herrliche Stimmen waren für die übrigen Rollen aufgeboten: Wilhelm Rode sang den Kurwenal mit heldischer Kraft und mit höchster Ausdrucksstärke; Wilhelm Schirp war ein König Marke, der die doppelte Tragik des Spiels um Isolde verständlich werden ließ. Schirp ist längst als eine der schönsten Stimmen des Hauses anerkannt. Luise Willer ist als bewährte Brangäne zu nennen. Rodes Inszenierung weicht in manchem von den Vorschriften Wagners ab, aber sie bleibt in dem Geist des Werkes. Die Chöre klangen auffallend frisch. Es gab ehrlichen Beifall.

Herbert Gerigk.

Dresden. Zum ersten Male hatte die Dresdner Staatsoper Festspiele im Sommer veranstaltet. Der Grund hierfür: die Olympischen Spiele. Viele Besucher nahmen heimzu den Weg über Dresden und sollten einen Begriff bekommen von der Opernkultur der Stadt, die so viel auch an Sehenswürdigkeiten, Natur und Architektur, bietet.

Unter der Leitung von Prof. Dr. Karl Böhm hat die Oper, an der einst Carl Maria von Weber und Richard Wagner gewirkt haben, neuen Aufschwung genommen. Hiervon sollte eine Opernfestwoche Zeugnis geben. Man stellte die wesentlichsten Neueinstudierungen Böhms zu einem Zyklus zusammen, der weniger als typisch für die Dresdner Oper als für die deutsche Opernpflege überhaupt gelten konnte. Werke der größten deutschen Komponisten, Marksteine auf dem Wege der deutschen Oper: Mozarts „Don Juan" und „Die Hochzeit des Figaro", Carl Maria von Webers „Der Freischütz", Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg" und Richard Strauß' „Der Rosenkavalier". Von Verdi: „Aida", als ein Hauptwerk des Vertreters der italienischen Oper, die sich — hier wie in ganz Deutschland — einer liebevollen Pflege erfreut. Außerdem war der Tanzgruppe ein Abend vorbehalten, ein Hinweis darauf, daß Dresden nicht nur eine Stadt der Oper und der Musik, sondern auch eine Stadt des Tanzes ist.

In der Ausführung allerdings sollten diese Aufführungen typisch für die Dresdner Staatsoper sein; denn sie wurden mit den Kräften durchgeführt, die zum ständigen Ensemble gehören. Es brauchte kein Gast von auswärts zugezogen zu werden, es waren Aufführungen, wie wir sie jeden Tag erleben können. Das ist vor allem das Verdienst von Karl Böhm, der in Hans Strohbach und Josef Gielen bedeutende Spielleiter, in Adolf Mahnke einen hervorragenden Bühnengestalter zur Seite hat. Dazu ein Ensemble von Stimmen, in denen neben den bewährten Kräften der Dresdner Oper einige junge auffallen, so die Tenöre Torsten Ralf und Rudolf Dittrich, die Bassisten Sven Nilsson und Kurt Böhme, die Baritone Arno Schellenberg und Paul Schöffler und die Altistin Inger Karen.

Die Opernwoche fand lebhaften Anklang. Immer wieder durchschwirrten fremde Sprachen das Opernhaus, das in die glanzvollen Kulissen der von den Scheinwerfern angestrahlten herrlichen Barockbauten gestellt war.

Nach einer kleinen Pause begann die Spielzeit dann mit der Erstaufführung der Anheißerschen Bearbeitung von Mozarts „Die Gärtnerin aus Liebe". Auch hier erwies sich das Werk dank der feinsinnigen dramaturgischen Eingriffe Anheißers und dank der geschmackvollen musikalischen Bearbeitung als ein großer Publikumserfolg, ein Erfolg, den es beim Musiker ohne weiteres haben muß. Dazu kam eine von Kurt Striegler sorgsam geleitete Aufführung, deren Spielleitung Hans Strohbach gut abgewogen durchführte. Hervorragend die Besetzung. Vier unserer herrlichen Soprane: Maria Cebotari als anmutige Gärtnerin aus Liebe, Angela Kolniak als fesselnde Armida, Hilde Clairfried als durchtriebene Serpetta und Marta Rohs, eine neue, vielversprechende Kraft, als jünglinghaft herber Ramiro. Karl Laux.

Halle a. S. Die Spielzeit 1936/37 des Stadttheaters Halle steht im Zeichen des 50jährigen Bestehens des jetzigen Hauses. Als einzigen stehendem Theater im Gau Halle-Merseburg ist dem Stadttheater Halle gerade in der heutigen Zeit die besondere Aufgabe erwachsen, Volkstheater zu sein.

Bis weit ins 15. Jahrhundert hinein läßt sich die Hallische Theatergeschichte verfolgen, das Jahr 1886 leitete jedoch schließlich ein neues Stadium ein, das reich an inneren und äußeren Erfolgen war und zu dem heutigen Hochstand geführt hat, der der Neuausrichtung des gesamten Kulturlebens durch den Nationalsozialismus zu danken ist.

Die alljährliche Neueinstudierung einer Händel-Oper, die Pflege des wertvollen überkommenen wie die Förderung des neuen deutschen Opernschaffens kennzeichnen die Hallische Oper nach 1933. So wird die Jubiläumsspielzeit 1936/37 auch in der Oper getragen sein von ernsthaftestem Kulturwillen. Neben Händels „Tamerlan" sollen u. a. Webers „Oberon", Wagners „Meistersinger" und „Siegfried" sowie Mozarts „Zauberflöte" neben Werken von Pfitzner „Der Herz", Wolf-Ferrari „Die neugierigen Frauen" und einer weiteren Reihe ausgewählter Erfolgsopern stehen. Als Festaufführung der Oper wird wie vor 50 Jahren am 10. Oktober Beethovens „Fidelio" in Szene gehen. Kurt Simon.

Königsberg i. Pr. Unsere Welt ist nicht die Welt Mozarts und die Welt Mozarts ist nicht die Welt des spanischen Don Juan. Denn wenn wir Mozarts Kunst, ungeachtet ihrer stilistischen Beeinflussung von italienischer Seite her, als deutsch ansprechen, wenn für uns Mozart derjenige Musiker ist, der den anderen großen, ewig gültigen Stoff, den Faust, hätte komponieren können, dann müssen wir auch zugeben, daß Mozart sich beim „Don Giovanni" in eine ihm vielleicht naheliegende, aber nicht in die eigene Welt zu versenken hatte. Es ist ja kein Zufall, daß der Don-Juan-Stoff vom Renaissance-Menschen des Südens auf uns gekommen ist. Er rührt an Grundfragen des menschlichen Daseins, die anderer Art sind als die, des strebend sich bemühenden nordischen Faust. Die Aufgabe einer Neufassung ist also doppelter Natur: sie muß Mozart und Don Juan gerecht werden. Das ist keine Haarspalterei, sondern eine Frage, die bei heutigen Aufführungen auch anderer Werke zwar leider meist hinter rein stilistische Erwägungen zurücktritt, die aber für die Lebensfähigkeit jedes Werkes von großer Bedeutung ist. Für das Publikum sind Wort, Inhalt und Illusion mindestens ebenso wichtig wie die Musik.

Was ich meine, trat noch klarer in Erscheinung bei der Julius Cäsar-Inszenierung des Königsberger Opernhauses in der vorigen Spielzeit. Cäsar im Barock-Kostüm: hier war dem Geiste Händels Rechnung getragen und zwar ausschließlich dem Geiste Händels (und nicht Cäsars). Bemühen wir uns einmal, nicht an stilistische Dinge zu denken: diejenigen, die eine Vorstellung vom alten Rom haben — und es gibt derer immerhin mehr als solche Theaterbesucher, die über ein geschultes stilistisches Empfinden verfügen — wurden befremdet. Und dadurch wird — rein praktisch gesehen — eine breite kulturelle Wirkungsmöglichkeit verpaßt. Nun, man braucht in diesen Dingen keinen Weg zu Ende zu gehen, und der Fall „Don Giovanni" liegt einfacher.

Über Siegfried Anheißers „Don-Giovanni"-Neufassung ist an dieser Stelle schon ausführlich berichtet worden. Wir wissen, daß sie Mozart und den Sängern gerecht wird. Hinzufügen möchte ich, daß sie auch Don Juan gerecht wird, daß sie die Don-Juan-Atmosphäre einfängt, die Lebensfähigkeit des Werkes ein für allemal sichert und eine wirklich illusionskräftige Aufführung ermöglicht. Und die braucht das Theater, aus ideelen und aus — praktischen Gründen.

Die Aufführung, mit der das Königsberger Opernhaus seine Spielzeit eröffnete, schließt sich in der Inszenierung des Generalintendanten Edgar Klitsch dem erwähnten Streben an. Verniedlichungen und Albernheiten, wie sie uns bis vor kurzem, angeregt durch eine schlechte Übersetzung, als „mozartisch" vorgesetzt wurden, sucht man

vergebens. Eine einheitliche Linie, unter Betonung des Düsteren und Tragischen, findet man auch in den Bühnenbildern des neuverpflichteten Ausstattungsleiters Edward Suhr. Oscar Preuß musiziert bei restloser Beherrschung der Partitur mit feiner Zurückhaltung, doch wirken seine breiten Zeitmaße gelegentlich etwas lastend. Unter den Darstellern überragend Rita Weise (Donna Anna) und Carl Meinl (Leporello).
Der Spielplanentwurf des Königsberger Opernhauses enthält als zweites Werk von Mozart die „Entführung", von Wagner den „Ring", „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Parsival", von Goetz „Der Widerspenstigen Zähmung", von Rossini den „Barbier" und anderes. Er soll durch Neuerscheinungen ergänzt werden.

Herbert Sielmann.

Kopenhagen. Das Königliche Theater brachte eine seltene Premiere heraus: Verdis „Maskenball" im Urtext. Die historische Tatsache von 1792, der Mord Gustav III. auf dem Maskenball in Stockholm, wurde zum erstenmal als Verdische Oper auf einer Bühne gegeben. Die Uraufführung des übertünchten Boston-Textes fand im Jahr 1859 in Rom statt. Die Inszenierung im stilvollen Rokoko war Svend Gade gut gelungen, den echt italienischen Schwung wahrte Egisto Tango.
Das Tribut zum Händel-Jubiläum war „Acis und Galathea". Der unauffällig kostümierte Chor lagerte auf einem Proszenium, von der Bühne durch eine Arkade getrennt. Jenseits derselben bewegten sich Ballett und Sänger im griechischen Elysium. Der gut disziplinierte Chor nebst Orchester fungierten tadellos.
Unser klassisches Singspiel feierte eine historische Auferstehung mit der musikalischen Satire „Liebe ohne Strümpfe" von Johan Wessel. Musik von Scalabrini, Uraufführung 1772. Die Liebe eines Schneidergesellen wird hier belächelt mit Koloraturarien im Kothurnenstil — zu nüchternem Alltagstext. Das Stück hat ergötzliche Höhepunkte, die hochtrabende Kunstart ist glänzend parodiert. Das „Dreimäderlhaus" konnte nicht recht auf den königlichen Brettern gefallen. Der Lustspielton streift bedenklich nahe an die Posse. Schubert und Operette, Negro Spirituals und Jazz — man zieht unwillkürlich die Parallele und sieht das Erhabene in den Staub gezogen.
Ein erfreuliches Kapitel bildet das Dänische Ballett, ein Unicum worauf wir stolz sind. Aus strenger Schulung geht das Können hervor. Mit 6 Jahren werden die Aspiranten aufgenommen, außer dem körperlichen Training besorgt das Institut die ganze Schulbildung. — Eine Neuheit ist das Ballett „Es war ein Abend —". Es verherrlicht unser weltberühmtes Tivoli. Wir erleben einen Vormittag in dem Volksgarten mit Stammgästen, Kindermädchen und verliebten Soldaten. Georg Lumbye, der dänische Johann Strauß, spielt auf für das Biedermeier-Abendpublikum. Als reizendes Liebespaar Else Hojgaard und Leif Örnberg, Mittelpunkt in einem Kehraus von federleicht bezaubernder Jugend und Schönheit. Allerliebst ein Kinderputto-Orchester — treue Abbildungen von Figuren des Hauptvorhangs — das im Hintergrund zum Tanz aufspielte.

Leipzig. Als erste Neueinstudierung nach den Opernferien erschien Verdis „Troubadour" in völlig neuem szenischen Gewande. Intendant Dr. Schüler und sein Bühnenbildner Max Elten bedienten sich in der Bildgestaltung des Stiles alter Glasmalereien und erzielten damit düster-romantische und lebendige Szenerien, entgingen aber nicht ganz der Gefahr, durch Überladung und eine gewisse Aufdringlichkeit des Dekorativen von der Musik abzulenken, was in dieser ausgesprochenen Gesangsoper, die mit den Sängern steht und fällt, ganz gewiß nicht angebracht ist. Und doch lag gerade der künstlerische Wert dieser Neustudierung in der musikalischen Wiedergabe, die von Generalmusikdirektor Paul Schmitz mit peinlicher Sorgfalt revidiert worden war. Die im täglichen Repertoirebetrieb meist etwas abgenutzte Oper war von allen Schlacken gereinigt, die traditionellen Eigenmächtigkeiten der Sänger waren auf ein erträgliches Maß zurückgeführt worden, und so erschien die unverwüstliche, echte und leidenschaftliche Musik Verdis orchestral, chorisch und solistisch diesmal in ganz neuem Glanze. Den bewährten und stimmprächtigen Vertretern der Hauptpartien August Seider (Manrico), Theodor Horand (Luna), Camilla Kallab (Azucena) gesellte sich als neuverpflichtetes Mitglied Gretl Kubatzki (Leonore) als stimmlich wie darstellerisch gleich bezwingende Künstlerin hinzu. — Eine „Rigoletto"-Aufführung erbrachte den Beweis, daß mit Lilly Trautmann (Gilda) eine vielversprechende Vertreterin des Koloraturfaches gewonnen worden ist. Auch der erstmals von Horst Falke gesungene Rigoletto ließ erkennen, daß dieser stimmbegabte Baritonist sich in erfreulichem künsterischen Aufstieg befindet.

Wilhelm Jung.

Mainz. Die abgelaufene Theaterspielzeit bot ein neues Bild. Zunächst trat als Opern- und Konzertdirigent GMD. Karl Fischer an die Spitze des Mainzer Musiklebens. Er kam von der Münchener Staatsoper. Nicht nur die Leitung der Mainzer Musikhochschule wurde ihm außerdem übertragen, auch als Dirigent der Mainzer Liedertafel bot sich ihm ein reiches Arbeitsfeld. Fischer verläßt uns leider zu bald, um einem Ruf an das Deutsche

Theater in Wiesbaden zu folgen. Er brachte 2 Erstaufführungen heraus („Der Günstling" von Wagner-Regény und die „Schalkhafte Witwe" von Wolf-Ferrari). Aus voriger Spielzeit wurden „Aida" und „Carmen" übernommen. Den größten Anteil an der Opernleitung hatte Heinz Berthold. Auch Mathias Burgart leistete als Operndirigent beachtenswertes. Als Gäste waren in der Oper tätig: Kammersänger Karl Heerdegen (Weimar), Marion Hundt (Dresden), Else Link (Mainz) und Rudolf Wedel (Duisburg). Anläßlich der Gutenbergfestwoche hatte das Stadttheater als Festoper die „Meistersinger" aufgeführt und Wilhelm Rode (Berlin) und Hedwig Ranczak (München) als Gäste herangezogen.

Ludwig Fischer.

Mannheim. Die Oper des Mannheimer Nationaltheaters steht im Zeichen umfassender Personalveränderungen. Zwei Mitglieder treten in den Ruhestand: Karl Mang, der 23 Jahre lang dem Verbande des Nationaltheaters als Baß-Buffo angehörte und wohl der beliebteste Sänger beim Publikum und den Berufskameraden war, und Hugo Voisin, vor mehr als 38 Jahren durch den damaligen Intendanten Bassermann als Sänger entdeckt, der seitdem ohne Unterbrechung am Nationaltheater gewirkt hat. Die einschneidendste Veränderung ist die Berufung des bisher in Wiesbaden wirkenden GMD. Karl Elmendorff auf den Posten des Leiters der Oper. Weiter umfaßt das Opernensemble acht neue Sänger. Die Bildung eines neuen geschlossenen Ensembles steht im Mittelpunkt der musikalischen wie der regietechnischen Arbeit.

Die erste Woche brachte drei Neuinszenierungen: Richard Wagners „Tristan und Isolde" unter Leitung Karl Elmendorffs und der Regie des Intendanten Friedrich Brandenburg, eine glanzvolle Festvorstellung von kaum zu übertreffender Geschlossenheit. Paula Buchner als Isolde, Erich Hallstroem als Tristan, Irene Ziegler als Brangäne, Wilhelm Trieloff als Kurwenal, sicherten der Aufführung ein hohes Niveau. Bei der „Bohème" hatten der Dirigent Dr. Ernst Cremer und der Regisseur Heinrich Köhler-Helfferich noch gegen die Fremdheit des fast ausschließlich aus neuen Mitgliedern zusammengesetzten Ensembles anzukämpfen. Über das Ensemble erhob sich Gussa Heiken als Mimi. Karl Elmendorff brachte ferner Smetanas „Die verkaufte Braut" heraus. Er verlieh der Aufführung ein überaus flottes Spieltempo, das aber immer noch in den Grenzen des Ausführbaren blieb, wenn auch Sängern und Musikern sehr viel zugemutet wurde.

C. J. Brinkmann.

Rostock. Das Rostocker Stadttheater eröffnete mit Mozarts „Don Giovanni", und zwar in der neuen Übertragung von Siegfried Anheißer. Adolf Wach durchleuchtete die vielfarbige Partitur nach allen Seiten und führte das Werk zielbewußt zu den dramatischen — bis heute unübertroffenen — Höhepunkten der Friedhofs- und Bankettszene. Rudolf Waldburg führte sich glücklich als neuer Opernspielleiter ein. Von den trefflichen Darstellern seien vor allem Kleinwächter als Don Giovanni und Siegert als Leporello genannt; alle aber fügten sich zu einem künstlerischen Ganzen harmonisch zusammen. Ein verheißungsvoller Auftakt! Intendant Dr. Wakker hat nicht nur eine glückliche Hand bei seinen Neuverpflichtungen, sondern auch erneut den Willen bewiesen, unentwegt vorwärts zu schreiten, mit verstaubten Requisiten versunkener Zeiten (Hermann Levi) aufzuräumen.

Konzert

Dresden. Auch im Sommer war Dresden nicht ohne „große" Musik. Die Dresdner Philharmonie spielte nicht nur einige Sinfoniekonzerte in der Reichsgartenschau-Ausstellung, sondern ließ auch die Zwingerserenaden, die früher vom Mozartverein durchgeführt worden sind, zu neuem Glanz erstehen. Es gibt kaum einen schöneren, stimmungsvolleren, „musikalischeren" Freiluft-Konzertraum als den Zwinger, diese von phantastischen Figuren belebte Barockarchitektur, die das Rokoko vorausnimmt. Sie ist selbst „gefrorene Musik".

Es war gerade kein Sommer der Serenaden, oft mußten die Veranstaltungen verschoben werden. Doch immer wieder ergab sich einmal ein schöner Sternenabend, an dem man wenigstens im Mantel sitzen konnte. Unter Paul van Kempens Leitung wurde wundervoll musiziert. In der Hauptsache war es Mozart, der aufgeführt wurde. Das ist kein Wunder: seine Musik ist dem gleichen Geist entsprungen, der diesen Traum des Architekten geboren hat.

In der Kreuzkirche haben die Vespern wieder begonnen. In der ersten, die auch sehr stark von Gästen der Olympischen Spiele besucht war, gab es eine herrliche Aufführung der „Fest- und Gedenksprüche" von Johannes Brahms und — eine interessante Gegenüberstellung — von drei Motetten Anton Bruckners und Mozarts Ave verum, das wie ein unmittelbarer Vorläufer des Brucknerschen Satzes erschien. Rudolf Mauersberger, der mit dem Kreuzchor die Werke in schlechthin vollendeter Weise zu Gehör brachte, plant auch für diesen Winter wieder die Aufführ-

rung interessanter Chorschöpfungen zeitgenössischer Komponisten. Karl Laux.

Freiberg i. Sa. Mit unermüdlicher Tatkraft und Opferbereitschaft setzt sich der Ortsverband der NS. Kulturgemeinde auch für das musikalische Leben unserer Stadt, insbesondere für das regelmäßige Zustandekommen von Sinfoniekonzerten ein. Wie sehr diese volkserzieherisch wichtigen Unternehmungen begrüßt werden, zeigte der Besuch der beiden Konzerte des Winters. Das Stadttheater-Orchester spielte im ersten Konzert Johannes Brahms' 3. Sinfonie (F-Dur), und im zweiten Tschaikowskys Fünfte (e-Moll) als Hauptwerk. Kapellmeister Willy Schabbel brachte bei plastischer Zeichnung des Formalen eine von echt musikantischem Feuer durchglühte Aufführung heraus. Schade nur, daß seine wackere Musikerschar bei Stellen von orchestraler Kraft und Fülle eine gewisse Schönheitslinie einige Male überschritt. Hervorragendes leisteten die Solisten: Ludwig Hölscher mit dem Cellokonzert von Rob. Schumann, und der Pianist Dr. Diener von Schönberg mit dem c-Moll-Konzert von Beethoven. Walter Fickert.

Heilbronn. In Anwesenheit des Züricher Musikpädagogen und Komponisten Heinrich Pestalozzi führte der Liederkranz Heilbronn einen Konzertabend durch, bei welchem ausschließlich Werke dieses Schweizer Meisters zu Gehör kamen. Die Tonsprache, die Pestalozzi in seinen Chorwerken und Liedern spricht, wird getragen von einer Vielfalt des Ausdrucks wie auch strenger Gedankentiefe. Sowohl an die Ausführenden wie auch an die Aufnehmenden werden dabei starke Anforderungen gestellt. Der Heilbronner Liederkranz unter der straffen Leitung des Chormeisters M. Zipperer zeigte sich den anspruchsvollen Werken gewachsen. E. Grimm vermittelte in taktvoller Weise Sololieder von Pestalozzi, von dessen Gemahlin in feinsinniger Weise begleitet. Sie erschloß auch mit werktreuer Wiedergabe das reiche pianistische Schaffen ihres Gatten. Das glückliche Zusammenwirken aller künstlerischen Kräfte gestaltete diesen Konzertabend zu einer würdigen und verdienten Ehrung des Schweizer Komponisten.

Leipzig. Während der warmen Jahreszeit erfreuen sich die von der NS. Kulturgemeinde regelmäßig veranstalteten Serenadenabende in dem herrlichen, stimmungsvollen Park des Gohliser Schlößchens einer steigenden Beliebtheit und haben sich zu einem künstlerischen Sammelpunkt für Einheimische und Fremde entwickelt, der aus dem sommerlichen Konzertleben Leipzigs nicht mehr weggedacht werden kann. Der Leiter dieser Abendmusiken, Sigfrid Walther Müller, hat sein Leipziger Konzertorchester zu einem leistungsfähigen Instrumentalkörper herausgeschult, er versteht es aber auch, durch wertvolle Programme diesen Abenden ein hohes künstlerisches Niveau zu geben. Den Grundstock seiner Vortragsfolgen bildet die Musik des achtzehnten Jahrhunderts, vor allem der schier unerschöpfliche Schatz der Mozartschen Cassationen, Serenaden und Divertimenti. Aber mit feinem Spürsinn hält Müller auch Umschau nach zeitgenössischer guter Unterhaltungsmusik und hat in diesem Sommer viele beachtenswerte Neuheiten gebracht; so eine Serenade von Hermann Wunsch, ein „Konzert im alten Stil" von Hermann Ambrosius, eine Variation- und Suitenform verbindende Spielmusik „Gestern abend war Vetter Michel da" von Karl Thieme, die dem Stil des 18. Jahrhunderts angelehnte „Hamburgische Tafelmusik" von Gerhard Maß und einige feinsinnige „Alte Tanzstücke" von Walter Niemann. Ein Serenadenabend wurde von Gewandhauskapellmeister Prof. Hermann Abendroth geleitet, der uns mit einer Neuheit „Kleine Abendmusik" von Hermann Grabner bekannt machte; ein Sonderabend führte das Gewandhausorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Paul Schmitz in den Schloßpark. Willkommene vokale Abwechslung brachten in diesen Abendmusiken die Kantorei des Kirchenmusikalischen Instituts unter Johann Nepomuk David, die Thomaner unter Prof. D. Dr. Karl Straube und der Riedel-Verein unter Prof. Max Ludwig.

In der Thomanermotette erlebte ein neues Chorwerk von Hermann Simon, die „Luthermesse" die Uraufführung. Die fünf Hauptstücke aus Luthers Kleinem Katechismus: „Gesetz, Glaube, Gebet, Taufe, Abendmahl", die durch den von einer bezw. zwei Solostimmen gesungenen Lutherchoral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" verbunden sind, bilden die textliche Grundlage des Werkes. Simons Chorsatz ist an den alten Meistern geschult und ist bei strengen, oft herber Polyphonie von großer sprachlicher Plastik und von starker tondichterischer Kraft erfüllt. Das Werk zeigt einen Komponisten von hohem und ernstem künstlerischen Wollen und Können. Wilhelm Jung.

Liegnitz. Den musikalischen Ruf der Stadt Liegnitz bestimmt das Städtische Orchester. In die Reihe der Solisten Josef Pembaur, Joan de Manén, Rosalind von Schirach stellte sich der Konzertmeister des Orchesters Richard Röseler (Violine), und man muß ihm bescheinigen, daß er wacker um seine künstlerisch-virtuose Ehre ringt und bereits eine erfreuliche Reife in Technik und Vortrag erlangt hat. Er spielte das Violinkonzert

von Tschaikowsky mit starker Leidenschaftlichkeit und prächtiger Tongebung. An dem gleichen Abend war Kamillo Horn (Wien) als Gastdirigent zugegen und brachte seine Sinfonie Nr. 1 op. 40, ein Werk unbeschwerter, heiterer Lebensfreude, hier zur Erstaufführung. Dieses Sinfoniekonzert hatte aber noch eine andere große Bedeutung für Liegnitz und seine musikalisch-künstlerische Zukunft: zum ersten Male leitete Kapellmeister Heinrich Weidinger aus Neiße O.-S. das Städtische Orchester, nachdem sein früherer, durch Jahre hindurch bewährter und hochbefähigter Leiter Karl Gerigk einer Berufung nach Strelitz gefolgt ist. Weidingers Probeleistung überzeugte alsogleich so stark von seinen künstlerischen Qualitäten als Musiker und Stabführer, daß er kurz danach für Liegnitz verpflichtet wurde. Weidinger ist Garant für Weiter- und Höherentwicklung des musikalischen Rufes von Liegnitz. Gerigk verabschiedete sich von Liegnitz mit der Leitung des Chorwerkes „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann in einer geschlossenen Parteiveranstaltung. Am folgenden Abend führte sich Weidinger vor der Öffentlichkeit mit einer Wiederholung dieses Chorwerkes ein — ein verheißungsvoller Auftakt seines Schaffens.

Victor Thiel.

Mainz. Der Winter brachte 6 Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Leitung von Generalmusikdirektor Karl Fischer. Die Konzerte erhielten ihre Krönung durch die Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven, wobei im Schlußchor auch die Mainzer Liedertafel mitwirkte. Zum Gedächtnis Lothar Windspergers spielte Prof. Max Strub, ein Mainzer, des Verewigten Konzert für Violine und Orchester. Voraus ging Windspergers Konzert-Ouvertüre für Großes Orchester. Den Schluß bildete die Sinfonische Fantasie in D-Dur aus dem Zyklus: „Lumen amoris". Als Solisten waren neben dem genannten Prof. Strub, Prof. Münch-Holland, Kammersängerin Kanczak, Prof. Hoehn herangezogen. Als Gastdirigent betätigte sich Clemens von Frankenstein, München.

Die NS. Kulturgemeinde war sehr rege und veranstaltete 8 Kammerkonzerte im wundervollen Akademiesaal des Kurfürstlichen Schlosses. Ein Abend war Rudi Stephan gewidmet. Mainzer und mittelrheinische Komponisten, vorab Oskar Hiege, kamen zu Wort. Ein Rokokoabend: „Musik am Hofe Friedrich des Großen" hatte starken Beifall. Die Mainzer Liedertafel führte unter Leven-Wiesbaden Händels „Samson" und unter GMD. Fischer Verdis „Requiem" und die „Matthäus-Passion" auf. Das Elly-Ney-Trio wirkte in einem Sonderkonzert anläßlich der Gutenbergfestwoche mit. Elly Ney hatte an einem Nachmittag 1000 Mainzer Kinder geladen.

Ludwig Fischer.

Prag. Der zweite Teil der Konzertzeit brachte auf dem Gebiet der Orchesterveranstaltungen drei Deutsche Philharmonische Konzerte; im ersten vermochte weder die Wiedergabe zweier Bachscher Kantaten noch die des Weberschen Konzertstückes F-Moll für Klavier und Orchester das Niveau früherer Abende zu erreichen, nur bei Brahms' 2. Sinfonie überzeugte das Spiel des Theaterorchesters. Mit einem Abend heimischer Komponisten schloß die Reihe der „Philharmonischen" sehr erfolgreich ab. Neben der Dvorakschen G-Dur-Sinfonie und Martinus rhythmisch urlebendigen, kontrast- und wirkungsreichem Cellokonzert standen zwei Arbeiten sudetendeutscher Komponisten. Der Ältere von beiden, Rudolf Engler, in Marienbad wirkend und auch in Dresden bekannt, stellte sich mit einem handfest geformten, dankbaren und brillant klingenden „Sinfonischen Prolog" von unverkennbar Richard Straußscher Prägung vor, der auch Spuren Wagnerscher Einflüsse zeigt. Fesselnder und eigenartiger gibt sich der vom Impressionismus noch nicht losgekommene, im Grunde aber erzromantisch veranlagte Schlesier Kurt Seidl in seiner stimmungsvollen sinf. Suite „Prag", einem viersätzigen, ziemlich knappgeformten Stück, dessen größter Vorzug vielleicht im Klangschöpferischen der ungewöhnlich feinfühligen Orchestration liegt.

Im Mittelpunkt einer „Sudetendeutschen Bachfeier" stand ein großangelegter, musik- und kulturgeschichtlich fesselnder Bachvortrag Prof. Gustav Beckings. Von Veranstaltungen kleineren Formats sei ein Chorkonzert der Staatslehrerbildungsanstalt genannt, dessen Programm aus Motetten von Heinrich Schütz und Bach, Werken des tschechischen Meisters Josef Suk sowie aus sudetendeutschen Volksliedern bestand. — Reichhaltig, aber recht ungleich im Wert, ist die Ausbeute an Kammermusik. In dem jungen „Reichenberger Trio" lernte man eine ehrgeizige und strebsame, aber nicht an allen Pulten gleichwertig besetzte Vereinigung kennen, die den mannigfachen Anforderungen des Brahmsschen Klaviertrios in Hinsicht ganz gerecht werden konnte. — Der Abend „Zeitgenössischer Kammermusik" im musikwissenschaftlichen Institut zeigte ein buntes Bild; neben Arthur Honeggers klangschöner 2. Violinsonate, einem typischen Mischwerk romanischer und deutscher Musizierkräfte, hörte man eine ausdrucksstarke, eigenwillig geschriebene „Kantate nach Worten des Mathias Claudius" von Hermann Reutter,

schließlich Klavier- und Violinkompositionen des in Paris lebenden tschechischen Mährers Bohuslav Martinu, der seine stärksten Anregungen aus dem Volksliedergut seiner Heimat empfangen hat. Von den Mitwirkenden dieses Konzerts, das durchwegs guten Wiedergabestil zeigte, gebührt dem Primarius des „Prager Quartetts" Prof. Wily Schweyda wegen der Noblesse und Geistigkeit seines Geigenspiels besondere Anerkennung. Ein Abend „Sudetendeutscher Komponisten", unter Kapellmeister Fritz Riegers künstlerischer Gesamtleitung vom Deutschen Theater herausgebracht, bot einen ziemlich unvollständigen und daher nicht restlos aufschlußreichen Querschnitt durch das zeitgenössische sudetendeutsche Schaffen. Immerhin kamen Johannes Bammer, Rumburg, Hans Feiertag, Komotau, Heinz Simbriger, Außig, und Dr. W. M. Wessely mit Liedern, einer Klaviersuite und einem Streichsextett zu Worte. In einem Wohltätigkeitskonzert hörte man die Akademieprofessoren Franz Langer und Eugen Kalix einträchtig auf zwei Flügeln musizieren; herzlichen Erfolg hatte hier die pianistisch sehr gepflegte Wiedergabe dreier Konzertetüden des in Stuttgart wirkenden Brünners Felix Petyrek.
Beim ersten Abend einer Reger-Feier, die anläßlich des 20. Todestags des Meisters veranstaltet wurde, waren ausschließlich Professoren der Akademie tätig; nach der für zwei Klaviere geschriebenen „Introduktion, Passacaglia und Fuge", die von Franz Langer und Eugen Kalix mit großer Eindringlichkeit, Durchsichtigkeit des Klanglichen und Sauberkeit des Zusammenspiels wiedergegeben wurde, hörte man Wily Schweyda, Violine, und Langer am Flügel mit der großen Fis-Moll-Sonate; eine Leistung von höchster künstlerischer Reife und Geschlossenheit. Auch Else Brömse-Schünemann erprobte ihre liebenswürdige und geistreiche Charakterisierungskunst an einigen Regerschen Liedern.

In der Prager Deutschen Sendung war u. a. Hans Feiertags Kantate „Gebet" in einer Übertragung aus einem Karlsbader Sinfoniekonzert zu hören, ferner nach langer Zeit wieder eine Funkoper, des jungen Deutschschweizer Heinrich Sutermeister „Jorinde und Joringel", ein Stück, das mit Begabung geschrieben ist. Außerdem ist eine Übertragung aus Rumburg mit den Namen Groh, Bammer, Zeiter und Moser zu verzeichnen, eine Aufführung der symphonischen Dichtung „Münchhausen" von Heinrich Rietsch, Teile aus dem Oratorium „Christus" von R. F. Prochazka, schließlich Lieder und Instrumentalmusik von H. Simbriger, Theodor Streicher und Max Pfeiffer.

Friederike Schwarz.

* Kritik *

Bücher

„Deutsche Opern nach Kupfern von Heinrich Ramberg". Herausgegeben von Dr. Max Bührmann als Veröffentlichung der Wissenschaftlichen Gesellschaft für Literatur und Theater, Kiel 1936.

Aus der Blütezeit der illustrierten „Taschenbücher" und schöngeistigen Almanache legt diese dankenswerte Publikation eine „Gallerie zu Opern" vor, Kupferstiche nach Heinrich Ramberg, dem bedeutendsten Illustrator nach Chodowieckis Tode. Auch Rambergs Illustrationen (hier sind diejenigen zu „Freischütz", „Zauberflöte", „Don Juan, „Barbier von Sevilla" und „Vampyr" vereinigt) bleiben wie die Chodowieckis stilistisch noch ganz der Zeit des Rokokos und dem Geiste Wielands treu. „Genie, Geist und Grazie", die Schiller den Zeichnungen Rambergs nachrühmt, die „geschickte Wahl des reichhaltigsten Moments" und die „glückliche Abstufung des Ausdrucks", die Körner hervorhebt, vor allem aber die auch heute noch unverblaßte frische Eindringlichkeit und lebendige Anschaulichkeit der Darstellung rechtfertigen über den kunsthistorischen Wert hinaus die von Dr. Bührmann sorgfältig und kenntnisreich eingeleitete Veröffentlichung.

Wolfgang Steinecke.

Josef Musiol: „Cyprian de Rore, ein Meister der venezianischen Schule". Verlag Konrad Littmann, Breslau.

Es fehlte bisher an einer Einzeldarstellung des großen Renaissance-Meister Cyprian de Rore. Dr. Josef Musiol widmete sich der Aufgabe mit sorgfältiger Gründlichkeit. Sein Buch über Rore gibt eine eingehende, manche Fragen aufhellende Lebensdarstellung und eine auf genauer Kenntnis beruhende, durch einen reichen Beispielanhang unterstützte stilkritische Untersuchung der Werke. Das Madrigalwerk stellt Musiol dabei in den Vordergrund; an ihm wird die niederländisch-venezia-

nische Entwicklung des Musikers Rore verdeutlicht, die in den stärker konventionsgebundenen geistlichen Werken nicht mit gleicher Schärfe hervortritt. Was die philologisch genaue, fleißige Arbeit in etwa vermissen läßt, ist der geistesgeschichtliche Blickpunkt, von dem aus ja gerade die Musikerpersönlichkeit Rores in interessantem Licht erscheint. Eine Berücksichtigung der neueren allgemeinen Literatur zur Renaissancemusik hätte zweifellos die stilkritischen Einzeluntersuchungen nach dieser Richtung hin noch tiefer führen können.

Wolfgang Steinecke.

Wilhelm Altmann: Kammermusik-Katalog. Nachtrag zur 4. Auflage (1931). Verlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1936.

Für jeden, der sich mit Musik beschäftigt, sei es als ausübender Künstler, als Wissenschaftler oder auch als Händler, sind die Nachschlagewerke von Prof. Wilhelm Altmann unentbehrlich, denn sie zeichnen sich durch Zuverlässigkeit und durch eine vorbildliche systematische Anlage aus. Die Ergänzung des Kammermusik-Kataloges ist ein Band von 75 eng bedruckten Seiten. Wer mit Programmgestaltung zu tun hat und ebenso der Musikfreund, der in das häusliche Musizieren Abwechslung bringen will, wird hier alte und neue Werke finden. Neu aufgenommen ist eine Abteilung für Kammermusik mit Gitarre. Auch dieser Nachtrag ist ein Werk selbstloser Arbeit, dessen Wert man bei jeder Benutzung mehr erkennt.

Herbert Gerigk.

Wilhelm Dupont: „Geschichte der musikalischen Temperatur". Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

In einer fleißigen, solide fundierten Arbeit gibt der Verfasser einen klaren Überblick über die drei Stimmungsprinzipien, das pythagoreische, das natürlich-harmonische und das gleichschwebend-temperierte, und eine ausführliche geschichtliche Darstellung, die den historischen Geltungsbereich der einzelnen Temperatursysteme klar abgrenzt und vor allem auch aus reicher Kenntnis der musiktheoertischen Quellen die Übergänge zwischen der Vorherrschaft der pythagoreischen Stimmung im Mittelalter, dem Vorherrschen der Mitteltontemperaturen im Barock und dem Durchdringen der gleichschwebenden Temperatur im achtzehnten Jahrhundert überzeugend herausarbeitet. Über das Gebiet des Akustisch-Theoretischen greift das interessante Kapitel „Zur Problematik der gleichschwebenden Temperatur" mit vielen Anregungen und Ausblicken hinaus.

Wolfgang Steinecke.

Franz Konrad Hoefert: Des Herrn Cantor Johann Kuhnau biblische Klaviersonate: Der Streit zwischen David und Goliath. Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, Leipzig 1936.

In einer reizvollen Ausgabe der Weberschiffchen-Bücherei bringt Franz Konrad Hoefert eine der biblischen Sonaten des Thomas-Cantors. In die wohlgesetzten Worte der Erzählung flicht Kuhnau als Ergänzung echt barocke Klangstücke ein, deren Formgebung von der Programmdarstellung weitgehend beeinflußt wird.

Rudolf Sonner.

Ruth Andreas-Friedrich: Lieder, die die Welt erschütterten. Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, Leipzig 1936.

Ruth Andreas-Friedrich hat in einem schmucken Bändchen der Weberschiffchen-Bücherei historische Lieder aus vier Jahrhunderten zusammengestellt und mit ihrer Entstehungsgeschichte herausgegeben. In einem Vorwort geht die Verfasserin auf die rassisch-bedingten Unterschiede der Lieder ein, die als Ausdruck eines großen Gemeinschaftserlebnisses entstanden sind. Darüber hinaus offenbaren sich diese Lieder als wertvolle und aufschlußreiche Kulturdokumente, deren Entstehungsgeschichte manche Überraschung bringt. Da finden wir alte Landsknechtlieder, Lieder der Reformation, Lieder des Dreißigjährigen Krieges, altpreußische und englische Soldatenlieder, Lieder aus den Türkenkriegen, aus dem Siebenjährigen Krieg, aus den amerikanischen Freiheitskriegen, französische Revolutionslieder, Lieder aus den preußisch-deutschen Befreiungskämpfen, aus der italienischen Freiheitsbewegung, um schließlich mit den Liedern des Krieges 1870/71 zu enden. Auf die Lieder des Weltkrieges und der nationalsozialistischen Bewegung hat die Herausgeberin verzichtet, obwohl sich auch hier noch wertvolle Beiträge zu dieser Sammlung hätten finden lassen.

Rudolf Sonner.

Musikalien

Werk-Reihe für Klavier im Verlag Schott, Mainz. 1. J. J. Froberger: Ausgewählte Klavierwerke (auch für Cembalo); 2. J. Pachelbel: Ausgewählte Klavierwerke (auch für Cembalo oder Orgel); 3. J. Ph. Kirnberger: Tanzstücke für Klavier (auch für Cembalo).

Kurt Schubert hat eine Folge von Klavierwerken Johann Jakob Frobergers (1616—1667) herausgegeben, die ein wertvolles Stück alter Musik darstellen. Stilistisch verbindet seine Musik italienische, französische und vor allem auch englische Elemente damaliger Stilhaltung mit ausge-

sprochen deutscher Formkraft und Ausdrucksweise. Die hier ausgewählte Suite, die Variationen „Auff die Mayerin", „Tombeau" und eine Toccata erweisen Froberger als einen bedeutsamen Vorläufer eines artgemäßen Klavierstils, der eine starke, eigenwillige Sprache redet. Das in der „Werk-Reihe für Klavier" erschienene Heft legt die Stücke in ihrer Originalform vor, und ist nur dort mit Korrekturen versehen, wo Schreibfehler einwandfei nachzuweisen waren. — Die gleiche Sorgfalt in der Erhaltung des originalen Werkbildes ist auf das Heft mit ausgewählten Klavierwerken von Johann Pachelbel (1653—1706) verwandt worden, auf Werke eines Meisters, der bekanntlich stark auf Bach gewirkt hat und von dem hier eine Fantasie, eine Fuge, eine Suite und ein Variationenwerk über den Choral „Werde munter mein Gemüte" vereinigt sind. Es sind das Kompositionen von wundervollster Formklarheit. Ihnen gegenüber nehmen die Tanzstücke von Johann Philipp Kirnberger (1721—1783) eine wesentlich andere Stellung ein; sie sind Zeugnisse gediegener frühklassischer Musik, die die Vermutung der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschung widerlegen, daß es sich hier um trockene, „gelehrte" Musik ohne innere Lebendigkeit handelt. Man ist von der Tempermentgebundenheit dieser Musik mit Recht überrascht. Auch an dieser Ausgabe ist die gewissenhafte Erhaltung des Originalbildes zu loben. Der Gesamteindruck, den diese drei Hefte verschenken, ist überaus gut, um so mehr, als mit ihnen Gebiete einer Klavier- und Cembalomusik erschlossen werden, in denen die Eigengesetzlichkeit des Musikalischen herrscht — im Gegensatz zu vielen Klavierwerken der heute immer noch bevorzugten romantischen Musik. Die Stücke sind leicht bis mittelschwer; das heißt also, daß sie sich allen Freunden des Klavierspiels leicht erschließen.

Richard Litterscheid.

Gottfried Heinr. Stölzel: Enharmonische Sonate. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die vorliegende „Enharmonische Sonate" stammt von einem Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs, von Gottfried Heinrich Stölzel, der 1690 im sächsischen Grünstädtl geboren wurde und 1749 in Gotha starb. Es handelt sich um eine Musikerpersönlichkeit, die sich vor allem mit reichem, kirchenkompositorischem Schaffen und auch mit Opernschöpfungen in die Reihe der namhaften Vertreter des musikalischen Barock stellte. Auf weniger als acht Doppeljahrgänge von Kirchenkantaten sind uns von ihnen überliefert worden. Diese „Enharmonische Sonate" aber gehört zu den wenigen Klavierwerken Stölzels, die uns erhalten sind, und sie ist darum besonders bemerkenswert, weil sie die Kennzeichen eines stilistischen Überganges vom Barock zur Frühklassik trägt. Es gibt wenige Klavierschöpfungen, die so prägnant die damalige zweispältige Zeithaltung verkörpern wie diese und die sie zugleich mit so starken musikalischen Mitteln ausdrücken.

Richard Litterscheid.

Fritz Koschinsky: Das Lied der Arbeit (Worte von Heinrich Lersch). Für gemischten Chor und Orchester. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Die packenden Worte Lerschs erfahren durch Fritz Koschinsky eine sinngemäß und (im alten Sinne) auch wirkungsvolle Vertonung, die ohne stets eigene Wege zu gehen, bewährte Aufbau- und Steigerungsmittel mit reichen Wandlungen des Harmonischen verbindet. Als konzertmäßiges Kernstück kann es einer Feier des Tages der deutschen Arbeit Mittelpunkt werden, zumal der Chorsatz keine übertriebenen Anforderungen stellt. Die Möglichkeit, das Stück auch nur mit Klavier aufzuführen, wird vom Komponisten selbst bezeichnet.

Karl Schüler.

Adolf Preuß: Sechs Lieder für Tenor oder Sopran nach Gedichten von Dr. Otto Weddingen. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Nach neuen Kunstliedern, die einfach zu singen und zu spielen sind, würden sich heute viele Hände ausstrecken, vorausgesetzt, daß der musikalische Gehalt und die Form sie als wirkliche Kunstwerke ausweisen. Was Einfachheit anlangt, so lassen die von Adolf Preuß komponierten Gesänge keinen Wunsch unerfüllt. In manchen Melodien liegt auch ein warmer, herzlicher Ton, aber die kompositorische Verarbeitung der Einfälle ist schon nicht mehr einfach, sondern primitiv, laienhaft. Und warum bei dieser betonten oder unbewußt angewendeten Schlichtheit die höchst unbequeme Lage der Singstimme? Manche der Lieder könnten nur ganz ungewöhnlich hochliegende Sopranstimmen singen. Es würde nichts ausmachen, wenn man die Lieder transponierte, aber man schreibt doch nicht etwas, was man von vornherein als kaum durchführbar erkennen muß. In der gewählten Form sind die Lieder nicht geeignet, die Verbreitung zu finden, die doch gerade bei der Herausgabe volkstümlicher Musik erstrebt wird.

Hermann Stephanie: Tauflied. Verlag: Franz Tafel, Karlsruhe.

Dieses Stück ist geradezu ein Muster volkstümlicher Kunstmusik. Schlicht und edel in der Melodie, der Instrumentalsatz sorgfältig gearbeitet, bei aller Einfachheit hochkünstlerisch. Der Ausführung bieten sich keinerlei technische Schwierigkeiten.

* Musiker-Humor *

Gigli-Anekdoten.

Der berühmte Tenor Beniamino Gigli war zu einem Operngastspiel „Rigoletto" in Köln eingetroffen. Nach einer Fahrt durch Köln lobte der Sänger Gigli die herrliche Domstadt am schönen Rhein, die einstmals auch der Dichterfürst Petarka besucht und bewundert hatte. — „Nun werde ich mich in Kölnisch-Wasser (Eau de Cologne) baden!" sagte Gigli scherzend. — Vom Kölner Hochhaus meinte der Globetrotter Gigli freilich, daß es nach seinem in Amerika erworbenen Begriff kein — „Casone" (ital. Hochhaus), sondern vielmehr ein — „Casino" sein könnte.

Gigli ist in Recanati geboren, wie er stolz bekennt, in derselben Heimat des bedeutenden Lyrikers Giacomo Leopardi, gegenüber dem Adriatischen Meere. — Sein Vater, Domenico, war Schuhmacher und Glöckner dazu. — „Ja, er war in der Kirche Glöckner", erläuterte Gigli schelmisch, „wie Quasimodo, der Glöckner von Notre-Dame, nur mit dem Unterschiede natürlich, Quasimodo war mißgestaltet, mein Vater war gerade!" — Beniaminos Mutter, Ester, hatte eine schöne Stimme, obwohl sie nicht ausgebildet war. — Domenico und Ester hatten sechs Kinder: zwei Mädchen und vier Buben. Der jüngste Knabe war — Beniamino. — „Ich war arm, und ich will und muß für die Armen singen!" ist der Grundsatz des großen Sängers, der bereits mehr als acht Millionen Lire zu Wohltätigkeitszwecken zur Verfügung gestellt hat. —

Als Kirchensänger trat Gigli erstmalig in die Erscheinung und zwar mit einer Altstimme. Gigli weist auf eine merkwürdige physiologische Tatsache hin: „Es ist eigenartig, aber es stimmt: die Knaben, die Alt singen, bekommen nach dem Stimmbruch Tenorstimmen, diejenigen, welche Sopran singen, werden später meist Bariton- oder Baßsänger!" Die Anfangsgründe des Gesanges erlernte der Sängerknabe vom Organisten und Dirigenten der Kirche in Recanati. Nach dem Stimmbruch versuchte er in Rom sein Glück. Zuerst verdiente er den Lebensunterhalt als Kellner, dann war er — Apotheker. — „Ja", versichert er lächelnd, „ich vergiftete jahrelang die Leute als Pillendreher!" — Auch als Photograph hat Beniamino Gigli sich durchs Leben geschlagen. — Daneben sang er in den Cafes. Die gesangliche Ausbildung erhielt Gigli anfangs von einer Gesangslehrerin, die er jedoch verließ, nachdem er für 2000 Lire Unterricht genossen hatte. Gigli, der nicht zahlen konnte, wurde verklagt. Damals war er Soldat. Vor Gericht erklärte er sich bereit, auf seinen Sold verzichten zu wollen, um die erhaltenen Gesangsstunden zu bezahlen. — Erst als berühmter Sänger zahlte der Verurteilte seine Schuld, und er soll der alten Lehrerin viel mehr als 2000 Lire gegeben haben. — 26 Bewerber hatten sich am Konservatorium von Santa Cecilia in Rom zum Freistellenwettbewerb gemeldet. Gigli errang den Sieg, es war sein erster Sieg! In der Ewigen Stadt widmete sich Gigli 6 Jahre lang dem Gesangstudium, und er betont stets, daß er noch ständig studiert, weil man nie auslernen kann.

Giglis Gesangspädagogen hießen Enrico Rosati und Antonio Cotogni. Sie waren mit den Fortschritten des Sängers sehr zufrieden, nur mit dem hohen C wollte es leider gar nicht klappen. Trotz großer Anstrengungen kam der Sänger immer nur bis H. — Einst gelang der Trick des Enrico Rosati. Er schlug auf dem Flügel hohe Töne an, und Gigli sang sie nach. So ging es immer höher. Plötzlich rief der Maestro: „Nicht aussetzen! Weiter! Es muß gehen! Mehr Fülle! Strengen Sie sich an!" — Das war H, und der Tenor strengte sich an, daß ihm der Kopf rot anschwoll. Da lächelte der gestrenge Maestro Rosati: „Ich danke schön und gratuliere: Sie haben das hohe C prachtvoll gesungen; ich habe meinen Flügel um einen halben Ton höher stimmen lassen: also H = C!" — Seit der Zeit war Gigli der erfolgreiche Ritter des hohen C.

In dem erstklassigen Hotel, wo Gigli während seines Gastspiels in Köln abgestiegen war, wünschte er zum Mittagessen: „Risotto nach Mailänder Art" (kräftiger Reis mit Tomatensoße), und damit das italienische Nationalgericht mundrecht gelang, ging der Sänger höchstpersönlich — wie weiland Caruso — in die Hotelküche — und gab selbst seine Anweisungen zur Zubereitung. — Gigli lernte die damaligen Kölner Künstler kennen, die in der Oper in „Rigoletto" mit ihm auftreten sollten. Der Darsteller des Höflings Borsa war von Gestalt etwas klein geraten. „Das ist kein Borsa, sondern höchsten ein — Borsalino!" flüsterte Gigli leise mit feiner Ironie. — Die Sekretärin des ehemaligen Kölner Theaterintendanten wurde dem italienischen Tenor vorgestellt: „Dies ist die rechte Hand des Direktors!" — „Welch' schöne — Hand!" echote Gilgi galant. —

Mitgeteilt von L. Biagioni, Köln.

Zeitgeschichte

Neue Opern

Zu den von dem Intendanten des Deutschen Grenzlandtheaters Görlitz, Dr. Hans Tessmer, für die Spielzeit 1936/37 angenommenen neuen Opern gehört als Uraufführung „Die Pußtanachtigall (vorläufiger Titel) von Hans Albert Mattausch, sowie die Oper des jungen Dresdener Komponisten Ernst Richter: „Taras Bulba" zur Erstaufführung angenommen. — Außerdem erscheinen im Opernspielplan des Deutschen Grenzlandtheaters zum erstenmal für Görlitz: Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" (Bearbeitung von Anheißer), Puccinis „Manon Lescaut", Rezniceks „Spiel oder Ernst". — An Neuinszenierungen sieht der Spielplan zunächst vor: Rossinis „Barbier von Sevilla", Schillings „Mona Lisa" und Strauß' „Ariadne auf Naxos".

Die Oper „Trianon oder das Hausgespenst" nach Plautus von Eberhard König, Musik von Ludwig Heß, gelangt am Stadttheater Bonn zur Uraufführung.

„Viola", eine Operette aus Mittenwald, von Paul Beyer, Gesangstexte von Günther Schwenn, Musik von Ludwig Schmidseder, ist vom Neuen Operettentheater in Leipzig zur Uraufführung für die kommende Spielzeit erworben worden.

Das Deutsche Opernhaus bringt am 5. Dezember die Uraufführung der Ballettpantomime „Kinderlied" von Benno von Arent, Musik von Kurt Stiebitz.

„Das Dorf unter dem Gletscher", ein Ballett von Heinrich Sutermeister, wird vom Badischen Staatstheater in Karlsruhe unter Leitung von Frau Valeria Kratina zur Uraufführung gebracht.

Neue Werke für den Konzertsaal

Eugen Zador arbeitet an einem neuen Orchesterwerk „Tanzsinfonie", für das bereits Aufführungen in Budapest, Wien, Baden-Baden und Philadelphia festgesetzt worden sind.

Paul Graeners „Marien-Kantate" wurde für die kommende Spielzeit u. a. zur Erstaufführung in Amsterdam, Bremen, M.-Gladbach und Solingen angenommen.

Ein neues Orchesterwerk von Erwin Dressel: „Abwandlungen eines altenglischen Volksliedes" (op. 41) wird seine Uraufführung in den Leipziger Gewandhauskonzerten unter GMD. Professor H. Abendroth erleben.

Werner Trenkner hat ein neues Orchesterwerk: „Variationen-Suite über eine Lumpensammlerweise (op. 27) beendet; es gelangt in Wiesbaden unter Leitung von GMD. K. Fischer zur Uraufführung.

Tageschronik

Aus Anlaß des 125. Geburts- und des 50. Todestages von Franz Liszt findet vom 19. bis 24. Oktober in Bayreuth unter dem Ehrenprotektorat von Frau Winifr. Wagner eine Franz-Liszt-Gedenkwoche statt. Sie beginnt mit einer szenierten Aufführung der „Legende von der Heiligen Elisabeth" durch die Königlich Ungarische Oper in Budapest unter Gesamtleitung von Laszlo Markus. Am 20. Oktober tanzt das Ballett der Kgl. Ungarischen Oper „Ungarische Fantasiestücke" (drei Tanzbilder auf Musik Lisztscher Rhapsodien, für die Bühne von Laszlo Markus bearbeitet) und „Pester Karneval" (Tanzspiel von Liszt, Spielleitung Gusztav von Olah, Orchesterleitung Janos Ferencsik). Es folgen am 21. Oktober ein Klavierabend von Prof. Josef Pembaur und Frau, und am 22. Oktober, dem Geburtstage Franz Liszts, Vorträge von Prof. Peter Raabe-Berlin, Präsidenten der Reichsmusikkammer, und von Prof. Kalman von Isoz-Budapest, Direktor der Musikabteilung des Ungarischen Nationalmuseums. Für den 23. Oktober sind unter Gesamtleitung von Karl Kittel Orgel- und Vokalkompositionen Liszts mit den Solisten Johanna Egli (Mezzosopran), Andre Kreuchauff (Tenor) und K. S. von Kotzebue (Orgel), für den 24. Oktober sinfonische Werke Liszts, aufgeführt von den Münchner Philharmonikern unter Leitung von Professor Dr. Siegmund Hausegger und unter Mitwirkung von Professor Josef Pembaur, vorgesehen.

Die NS. Kulturgemeinde bringt Hugo-Wolf-Uraufführungen! Es dürfte alle Musikfreunde aufs Höchste überraschen und beglücken, daß ein Nachlaß von 40 Hugo-Wolf-Liedern entdeckt und nun der Öffentlichkeit übergeben worden. Die Uraufführung dieses höchst bedeutsamen Erbes eines der größten deutschen Liedschöpfers findet gleichzeitig in der Heimat des Komponisten, in Wien und zum andern Teil in Berlin statt. In dem Sonderkonzert der Berliner Konzertgemeinde am 1. Oktober in der Singakademie bringen Ger-

hard Hüsch und Hanns Udo Müller die wichtigsten Bariton-Lieder des kostbaren Vermächtnisses zur Uraufführung.

Im Rahmen der Sinfoniekonzerte brachte das Städtische Orchester Saarbrücken Eduard Bornscheins „Variationen über Joh. Seb. Bachs geistliches Lied »Komm süßer Tod« für Streichorchester" zur Uraufführung. Das 1929 komponierte Werk des besonders durch sein Liedschaffen bekannten Komponisten verweilt nicht in der versöhnlichen Stimmung des Bachschen Liedes, gibt vielmehr in 9 Abwandlungen allen mit dem Tode zusammenhängenden menschlichen Empfindungen musikalischen Ausdruck. Formale Geschlossenheit und meisterliche Ausnutzung der Klangmittel zeichnen das Werk aus, das eine willkommene Bereicherung der einschlägigen Literatur darstellen dürfte. Generalmusikdirektor Schleuning setzte sich mit sichtlicher Überzeugung für das Werk ein. St.

Eine Reihe von Städten führen Bruckner-Feste durch. Anläßlich der Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla bereitet die Stadt Regensburg gemeinsam mit der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ein dreitägiges Musikfest vor. Als Dirigenten werden Präsident Dr. Siegmund v. Hausegger, Prof. Dr. Peter Raabe und Theaterkapellmeister Dr. Kleiber, ferner Domkapellmeister Dr. Schrems, Chordirektor Otto Schleer und Musikmeister Fritz Maas mitwirken. Zur Aufführung sind vorgesehen: die erste Sinfonie in der Linzer Fassung, die dritte Sinfonie und die fünfte in der Urfassung, die neunte Sinfonie, das Te Deum, der 150. Psalm, die E-Moll-Messe und der Germanenzug mit neuunterlegtem Text von R. Gottschalk.

Das Leipziger Bruckner-Fest ist nunmehr für die Tage vom 6. bis 11. Oktober festgelegt. Zur Aufführung gelangen u. a. die fünfte und die achte Sinfonie und von den Frühwerken Bruckners das Requiem in D-Moll. Dirigenten sind Hermann Abendroth, Hans Weisbach, Max Ludwig und Jean Nepomuk David.

Der Württembergische Bruckner-Bund veranstaltet vom 10. bis 13. Oktober ein dreitägiges Bruckner-Fest in Stuttgart, das einen Kammermusikabend mit dem Streichquintett, a-cappella-Chöre und einer Erstaufführung des Intermezzo für Streichquintett, ein Sinfonie-Konzert mit der dritten und der Erstaufführung der F-Moll-Sinfonie umfaßt. Im sonntäglichen Gottesdienst gelangt die große Messe in F-Moll zur Aufführung. Die Gesamtleitung hat Martin Hahn übernommen. Ausführende sind das Kleemann-Quartett, der Stuttgarter Kammerchor, der Verein für klassische Kirchenmusik, Liebfrauenchor Cannstadt und das Landesorchester.

Die Instrumentensammlung der Hochschule für Musik in Berlin ist jetzt in das Palais Kreutz Klosterstraße 36, übergeführt worden und soll in Kürze als „Staatliches Musikinstrumentenmuseum", unter Leitung des Prof. Dr. Alfons Kreichgauer, eröffnet werden. In diesem Barockbau, um 1720 von dem Schlüterschüler Martin Böhme errichtet, ursprünglich die Ministerwohnung des Geheimen Staatsrats Bogislav von Kreutz, war früher das Museum für Deutsche Volkskunde, das dann im Schloß Bellevue Unterkunft fand, als sich die alten Räume als unzulänglich erwiesen.

In dem neuen Museum, dessen Räume durchweg aufgehellt worden sind, werden im Erdgeschoß, mit elf großen Ausstellungsräumen, die 3600 alten Instrumente aller Zeiten untergebracht werden. Hier wird man das Cembalo Johann Sebastian Bachs, die Flöte Friedrich des Großen, das Reiseklavier Mozarts, den Flügel Carl Maria von Webers finden. Auch die Sammlung exotischer Instrumente ist überaus reich. Man plant, hier eine Instrumentenprüfungsstelle einzurichten und gelegentlich Konzerte mit alten Instrumenten zu geben.

In Beuthen wird vom 16. bis 19. Oktober die Oberschlesische Tondichtertagung veranstaltet. Durch die Provinzialverwaltung Oberschlesiens in Zusammenarbeit mit der Landesstelle Schlesien der Reichsmusikkammer ist bestimmt worden, daß die Oberschlesische Tondichtertagung alle Jahre und zwar immer in einer anderen Stadt vor sich gehen soll. Die Tagung soll einen umfassenden Querschnitt durch das zeitgenössische Schaffen der oberschlesischen Tonsetzer geben. Vorgesehen sind: Orchester- und Chorkonzerte, Kammer- und Kirchenmusik. Im Rahmen dieser Veranstaltungen wird eine Reihe von Uraufführungen veranstaltet.

Nachdem in Südafrika eine Musikhochschule für Neger errichtet worden ist, kommt eine analoge Meldung aus Amerika. Die oft beobachtete Tatsache, daß die Indianer von Natur aus sehr musikalisch sind und ihr altes Musikgut bis in die Gegenwart hinein erhalten haben und weiter pflegen, hat nunmehr zu einem interessanten Versuch geführt. In Oklahoma ist die erste Musikakademie für Indianer gegründet worden. Die Lehrer sind vorläufig weiße Professoren, die nur Indianern theoretischen und praktischen Musikunterricht erteilten. Später sollen einige besonders befähigte und ausgebildete indianische Lehrkräfte an ihre Stelle treten.

Das Sächsische Staatsbad Bad Elster wird im Juni 1937 unter der Leitung von Gotth. E. Lessing, dem musikalischen Oberleiter der Stadt Plauen, ein

dreitägiges Musikfest veranstalten, das in Orchesterwerken und Kammermusik in erster Linie dem Schaffen vogtländischer und sudetendeutscher Komponisten gewimdet sein wird.

Konrad Friedrich Noetels Zyklus „Daß dein Herz fest sei" für gemischten- und Frauenchor, der auf der Reichstagung des Reichsverbandes der gemischten Chöre in Augsburg besonderes Interesse erregte, kommt nun auch durch Dr. Joh. Kobelt in Hannover zur Aufführung.

Fritz Reuters Oratorium „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" kommt im November durch den Bachverein in Köthen zur Aufführung.

Hermann Grabners „Fröhliche Musik" op. 39, die in Bad Pyrmont unter Generalmusikdirektor Lehmann zur erfolgreichen Uraufführung kam, wird u. a. im Januar 1937 im Leipziger Gewandhaus-Konzert zur Aufführung kommen.

Im Hagen i. W. wird eine Graener-Woche vorbereitet, die mit der Uraufführung der 3. Sinfonie, Hanneles Himmelfahrt, dem Klavierkonzert und je einem Chor-, Kammermusik- und Liederabend einen Überblick über das gesamte Schaffen des Meisters vermitteln wird. Mit besonderem Interesse sieht man der Aufführung der Kunst der Fuge von Bach entgegen. Weitere Uraufführungen sind die 5. Sinfonie des Hagener Sinfonikers Karl Seidemann und die Oper „Genoveva" von Ecklebe im Theater.

Die „Serenade" für Orchester von Kurt von Wolfurt, die im Mai dieses Jahres auf dem Dresdner Musikfest ihre Uraufführung erlebte, gelangte soeben auch auf dem Musikfest in Bad Pyrmont zu erfolgreicher Aufführung.

Der Sommer 1936 war in Bad Mergentheim reich an musikalischen Ereignissen. Das ausgezeichnete Kurorchester bescherte unter Leitung von Dr. Julius Maurer 7 Sonderkonzerte, darunter eine Beethoven-Feier mit Elly Ney und ein Liszt-Gedächtnis-Konzert mit Erich Flinsch. Die Übersicht über das Gebotene läßt erkennen, daß dem Schaffen der Lebenden ein weiter Platz eingeräumt ist; unter ihnen sind die Namen Karl Bleyle, Th. Blumer, Hans Gebhard, K. Hessenberg, Gustav Holst, Paul Juon, Sigfrid W. Müller und Othmar Schoeck.

Der Musikalische Verein in Gera hat auf seinem Winterprogramm eine Reihe örtlicher Erstaufführungen: Olympische Festmusik von Werner Egk, An die Hoffnung und Requiem von Reger, Anton Tomaschek: Symphonische Dichtung, Bruckner: 1. Sinfonie (Original-Fassung), Mozart: Große Messe in C-Moll, vorgesehen ist auch Hymnus der Liebe von Wedig, ferner Brahms: C-Moll-Sinfonie und Beethoven: Eroica. Orchester: Reußische Kapelle, Musikalische Leitung: Prof. Heinrich Laber.

In Heidelberg finden in den Monaten Oktober bis April unter Leitung von Generalmusikdirektor Kurt Overhoff sechs Städtische Sinfoniekonzerte statt, für die hervorragende Solisten gewonnen wurden; das 7. Konzert leitet Peter Raabe als Gast. Das Programm der Konzerte reicht von Werken alter Meister bis zu lebenden Komponisten (Richard Strauß, Wolfgang Fortner, Kurt Overhoff und Werner Trenkner). Das Hauptwerk der sieben Konzerte wird jeweils am Vortage in einer Musikalischen Morgenfeier aufgeführt, um weiteste Kreise mit dem Schaffen der großen Tondichter bekanntzumachen (Eintritt 20 Rpf., Erwerbslose frei!); diese Art einer volkstümlichen Musikpflege hat sich in den letzten Jahren außerordentlich bewährt. Ein 8. Sonderkonzert in Anwesenheit und unter dem Protektorat von Frau Winifried Wagner bringt Ende November Werke von Franz Liszt, Richard und Siegfried Wagner. — Der Heidelberger Bachverein, der im vergangenen Jahr seine 50 Jahrfeier begehen konnte, gibt 3 Chorkonzerte unter Universitäts-Musikdirektor Prof. Dr. Poppen. Das Konzertprogramm schließt mit dem traditionellen Frühjahrs-Musikfest, das diesmal Mozart gewidmet ist.

Der in Pirmasens lebende Komponist Musikdir. Dr. Walther Cropp hatte als Tondichter wieder sehr beachtliche Erfolge. Das Pfalzorchester brachte unter seiner Leitung die „Symphonische Tanzsuite" heraus. In Bad Dürkheim kam das „Klaviertrio" op. 19 zu wiederholter Aufführung. Weimar (Hochschule) setzte sich für die: „Schubert-Variationen für 2 Klaviere erfolgreich ein. Im Rahmen der „zeigenössischen Musik" im Rundfunk übernahm der Präsident Peter Raabe die Leitung des „Bratschen-Konzertes".

Die von Intendant Generalmusikdirektor Erich Böhlke geleiteten Sinfoniekonzerte des Magdeburger Städtischen Orchester sind wie im Vorjahre bereits seit Wochen, d. h. zwei Monate vor dem ersten Konzert, wieder völlig ausabonniert. Die Nachfrage nach Karten ist derart groß, daß für den kommenden Winter öffentliche Generalproben an den vorangehenden Sonntagvormit-

tagen eingeführt werden müssen. Auch für diese kann mit ausverkauften Häusern gerechnet werden. Diese im ganzen Reiche einzig dastehenden Tatsachen sind der deutliche Beweis für die in den letzten Jahren im Magdeburger Konzertleben in der Programmgestaltung und leistungsmäßig durchgeführte Aufbauarbeit.

Die Geistlichen Abendmusiken des Motettenchores Lörrach bestehen zehn Jahre. Aus bescheidenen, kaum beachteten Anfängen haben sich die Geistlichen Abendmusiken in zehnjähriger, zäher und erfolgreicher Tätigkeit unter der wegweisenden künstlerischen Führung von Dr. Karl Friedrich Rieber zu einer bodenständigen Pflegestätte kirchlicher Tonkunst in der südwestdeutschen Grenzmark entwickelt. In den letzten Jahren ist eine Reihe der großen Oratorien und Passionen von Schütz, Bach und Händel unter der Mitwirkung hervorragender Künstler zum ersten Male in unserer Stadt erklungen.

Das Marbacher Schiller-Nationalmuseum eröffnete aus Anlaß des 150. Geburtstages des schwäbischen Dichters eine Justinus-Kerner-Ausstellung, die neben vielen Erinnerungsstücken reichhaltiges literaturgeschichtliches Material, Bilder und Plastiken enthält. Fast alle dichterischen Arbeiten von Kerner liegen in handschriftlichen Niederschriften vor, darunter auch das berühmte Wanderlied „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein".

Die Gemeinde Graupa i. Sa. und der Richard-Wagner-Verein haben die beiden Zimmer, in denen Wagner im Sommer 1846 in einer Zeit köstlicher Entspannung die Musik zum „Lohengrin" skizzierte, zu einer würdigen Gedenkstätte ausgestaltet. Wenn auch keine Gegenstände vorhanden sind, von denen man mit Sicherheit behaupten könnte, daß sie mit dem Meister in Berührung gestanden hätten, so gibt doch eine reiche Dokumentensammlung einen Überblick über die Zeit der Entstehung des „Lohengrin". Während des Festaktes hielt Dr. Karl Laux die Gedenkrede, die von Darbietungen Wagnerscher Werke umrahmt wurde. Im Bayreuther „Lohengrin"-Jahr 1936 kommt der Erinnerung an die Episode Graupa eine besondere Bedeutung zu.

In Landau (Pfalz) wurde eine Städt. Volksmusikschule eröffnet, die erste im Gau Saarpfalz. Sie vermittelt unentgeltlich in einem 3 jährigen Lehrgang auf der Grundlage des Volkslied- und Chorsingens eine allgemeine Musikbildung. Instrumentalkurse (Gruppenunterricht) für Violine, Lauten- und Blockflötenspiel sind ihr angegliedert, ferner ein Singkreis (Gemischter Chor) und ein Instrumentalkreis (kleines Orchester), in denen sich auch sonstige Schüler und Erwachsene betätigen. Die Leitung hat städtischer Musikdirektor Hans Knörlein, dessen Tätigkeit und Erfahrung als Musikreferent des Gebietes Saarpfalz der HJ. Gewähr dafür bieten, daß die Arbeit ganz auf die völkische Musikerziehung des jungen Deutschlands eingestellt sein wird.

Zur Pflege der kulturellen Bestrebungen in den Gemeinden war nach voraufgegangener Bewährung in Einzelfällen mit Zustimmung des Reichsinnen- und Reichspropagandaministers für alle Gemeinden mit mehr als 5000 Einwohnern das Amt des Städtischen Musikbeauftragten geschaffen worden, der die Zusammenfassung des Musikwesens und seine Förderung zu pflegen hat. Nach Mitteilung des Deutschen Gemeindetages und der Reichsmusikkammer sind bereits über 1000 Städtische Musikbeauftragte eingesetzt worden, so daß der Konzertwinter 1936/37 mit den besten Aussichten beginnt.

Vichy, das als Tagungsstätte des International. Musikfestes im Vorjahre zur Musikstadt geweiht geworden ist, hat jetzt auch die Bayreuther Weihen empfangen. Unter Leitung von Karl Elmendorff gelangte mit auserlesenen Kräften Richard Wagners „Ring des Nibelungen" zur Aufführung.

Das polnische Kultusministerium beabsichtigt, im Sejm einen Gesetzentwurf über den Rechtsschutz der Werke Chopins einzubringen. Die auf diese Weise erzielten Einnahmen sollen dem Chopininstitut zugeführt werden.

Der Ertrag der Harry-Kreismann-Stiftung für das Jahr 1936 ist auf Grund einer Bekanntmachung des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Rust, dem Komponisten Heinrich Kaminski in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen und zur Förderung seiner weiteren Arbeiten verliehen worden.

Das Neustrelitzer Landestheater, die ehemalige Großherzoglich Mecklenburg-Strelitzische Hofbühne, kann in dieser Spielzeit die Feier ihres 160jährigen Bestehens begehen. Gründer des Theaters, das gegenwärtig von Intendant Gernot Burow geleitet wird, ist Herzog Adolf Friedrich IV, dem Fritz Reuter als Dörchläuchting zur Unsterblichkeit verholfen hat.

Die bereits 1934 eingetretene Besserung der Ausfuhr von Kleinmusikinstrumenten, die sich auf 15 verschiedene Zolltarifpositionen erstreckt, hat sich 1935 sehr beträchtlich vergrößert. Wenn auch das erste Halbjahr 1936 einen leichten Rückgang der Kurve aufweist, so muß hier ganz besonders der jahreszeitliche Einfluß in Rücksicht gezogen werden, da die Musikinstrumentenausfuhr naturgemäß gegen den Winter hin stets sehr viel größer ist als im Frühjahr.

Die steile Zunahme liegt der großen Hauptsache nach bei der Ziehharmonika; hier hat sich der Auslandsabsatz auch in der ersten Hälfte dieses Jahres noch sehr erheblich vergrößert. Die Steigerung beträgt hier 61 v. H. gegen 1935 und 190 v. H. gegen 1933. Die Ausfuhr von Mundharmonikas war im ersten Halbjahr um 6 v. H. größer als im ersten Halbjahr 1935. Sie ging wie die der Ziehharmonikas hauptsächlich nach England und den Vereinigten Staaten. Dagegen hat die Ausfuhr von Geigen und von Saiten weiter abgenommen. Die Einfuhr von Kleinmusikinstrumenten ist weiter zurückgegangen, und zwar auf 227 000 RM. im ersten Halbjahr 1936.

Im Rahmen der Ehren-Austauschgastspiele wird das Staatstheater Kassel in Berlin mit Glucks „Iphigenie" und Verdis „Falstaff" gastieren, worauf die Staatsoper Berlin „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß in Kassel zur Aufführung bringen wird.

Der Bielefelder Musikforscher W. Hinnenthal fand in der Schloßbibliothek zu Rheda i. W. sowie in der Bibliothek des Reichsfreiherrn von Fürstenberg (der sogen. Fürstenbergiana) wertvolle Kompositionen berühmter Komponisten. U. a. ein Oboenkonzert von Händel, ein Konzert für zwei Flöten und Streicher von Telemann, ein Streichtrio für zwei Violinen und Cello von Haydn, eine Sonate für Flöte oder Violine und Cembalo von Johann Christoph Friedrich Bach (Bückeburg). Ferner wird in Kürze ein Cembalokonzert von Graun, ein Divertimento von Haydn und ein Trombakonzert von Händel der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Die Budapester Philharmoniker, deren Konzerte in der kommenden Saison von Ernst v. Dohnanyi, De Fauw und Knappertsbusch geleitet werden, haben soeben ihr Programm veröffentlicht. An Uraufführungen kommen heraus: „Cantata Profana" von Bela Bartok, das „Tedeum" von Kodaly, „Präludium und Fuge" von Jemnitz und „Hungaria" von Ernö Unger. Ferner wird ein kürzlich entdecktes Mozart-Rondo, das Bela Bartok instrumentiert hat, zu Gehör gebracht werden.

Frieda Mickel-Suck (Mühlhausen i. Thür.) gestaltete ihre 83. kirchenmusikalische Veranstaltung zu einem Paul-Krause-Abend. Sie brachte die Kufsteiner Choralfantasien, die Choralstudien und den letzten Satz aus der G-Moll-Sonate von dem Dresdner Tonsetzer zu Gehör.

Eine nützliche Einrichtung, die manchem Volksgenossen den Weg zum Kunsterlebnis sehr erleichtern wird, hat der Ortsverband Breslau der NS. Kulturgemeinde mit einer Leihbücherei für Operntexte getroffen. Zu Beginn der Spielzeit stehen den Mitgliedern der NS. Kulturgemeinde die Textbücher aller vorgesehenen Opernaufführungen (auch Operetten) leihweise zur Verfügung.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg in der Schweiz führt mit Unterstützung der staatl. und kirchlichen Behörden unter Leitung von Prof. Fellerer eine Aufnahme der musikalischen Denkmäler des Kantons Freiburg durch. Die Aufnahme erstreckt sich auf alte Handschriften, Drucke, Instrumente, Orgeln, Glocken, Volkslieder und musikalisches Brauchtum.

Eine Franz-Schalk-Stiftung ist zur Erinnerung an den bekannten österreichischen Dirigenten errichtet worden, die ein Kapital von 24 000 Schilling aufweist, aus deren Zinsen mittellose, junge Gesangskünstler und Absolventen der Kapellmeisterschule der Wiener Musik-Akademie ihre Studien vollenden können.

Ein Haydn-Nocturno wurde vom Kurorchester St. Moritz uraufgeführt. Das Werk ist in London entstanden und einem Adjutanten des englischen Königs Georg III. gewidmet.

Johannes Röder (Flensburg), bringt mit dem Hamburger Lehrer-Gesangverein zu dessen 50 jährigem Jubiläum Bruno Stürmers „Der steile Weg" für Männerchor, Frauenchor, Sopran, Bariton, Orchester. Mitwirkende: Hamburger Staatsorchester, Annemarie Sottmann, Franz Nothold (Berlin).

Rundfunk

Der Deutschlandsender brachte im Laufe der letzten Monate unter dem Titel „Lieder der Völker" in wöchentlichem Abstand einen großen Zyklus von Programmen ausländischer Volkslieder zu Gehör. Das Material dieser Vorführungen war nach Auswahl, Bearbeitung, Texten und Erläuterungen größtenteils der Sammlung „Das Lied der Völker" von Dr. Heinrich Möller entnommen.

Im Rahmen der Sendereihe: „Aus norddeutschem Musikschaffen" brachte der Reichssender Hamburg von Helmut Paulsen die „Sonate für Bratsche und Klavier", eine „Spielmusik" und ein „Trio für Flöte, Geige und Bratsche" zur Aufführung.

Die Pianistin Henriette v. Preetzmann spielte in Reichssender Berlin die „Lyrische Suite in E-Dur von Wilhelm Kempff und im Kurzwellen Sender mit Prof. Curt Hosemann die Cello-Sonate von Ansorge.

Der Intendant des Reichssenders Köln, Dr. Glasmeier, hat die neue Oper „Enoch Arden" des in Essen als Lehrer an den Folkwang-Schulen lebenden Komponisten Ottmar Gerster zur Funkuraufführung am Reichssender Köln angenommen. Die Funkbearbeitung des Werkes übernimmt der Leiter der Abteilung Kunst am Reichssender Köln, Paul Heinrich Gehly.

Cesar Bresgens Concerto grosso für Kammerorchester op. 19 gelangt beim Nauheimer Musikfest durch GMD. Stoever zur Erstaufführung. GMD. Konwitschny-Freiburg i. Br. wird am 2. November 1936 seine Choralsinfonie zur Uraufführung bringen. GMD. Elmendorff-Mannheim und KM. Mennerich-München haben das Werk ebenfalls in ihr Konzertprogramm aufgenommen.

Personalien

Ministerpräsident Generaloberst Göring hat als oberster Chef der Preußischen Staatstheater die Operndirektion an der Staatsoper Berlin aufgehoben und den Generalintendanten Staatsrat Tietjen mit der Leitung der Staatsoper zusätzlich beauftragt.

Wie der Leiter der obersten Theaterbehörde in Bayern bekanntgibt, hat Gauleiter Staatsminister Adolf Wagner im Einvernehmen mit Ministerpräsident Göring und Reichsminister Dr. Goebbels den Berliner Staatsoperndirektor Clemens Krauß als künstlerischen Leiter der bayrischen Staatsoper in München berufen. Der Führer hat Clemens Krauß zum künftigen künstlerischen Leiter des neuen großen Opernhauses in München, dessen Bau beschlossen ist, ausersehen. Er erhält den Sonderauftrag, bis zur Fertigstellung des Theaterbaues ein Opern-Ensemble zu schaffen, das in der Gestaltung der Aufführungen jenen Grad der Vollkommenheit erreichen soll, der der idealen Bestimmung des neuen Hauses gerecht zu werden vermag. Clemens Krauß tritt sein Amt als bayrischer Staatsopern- und Generalmusikdirektor am 1. Januar 1937 an.

Prof. Emil Preetorius, der Bayreuther Bühnenbildner, erhielt soeben von der Londoner Royal Covent Garden Opera die ehrenvolle Einladung, die Festaufführung anläßlich der Krönungsfeierlichkeiten König Eduards (u. a. Wagners „Ring" und „Holländer") zu inszenieren.

Leopold Ludwig, zuletzt Operndirektor des Deutschen Theaters in Brünn, wurde als Generalmusikdirektor an das Oldenburgische Landestheater berufen. Generalmusikdirektor Ludwig, ein gebürtiger Sudetendeutscher, steht erst im 29. Lebensjahr. Er erhielt seine musikalische Ausbildung an der Wiener Hochschule für Musik.

Martin Kreisig, der Leiter des Robert-Schumann-Museums in Zwickau, wurde am 8. September 80 Jahre alt. Leben und Werk Robert Schumanns sind auch der Lebensinhalt Kreisigs. Der Knabe lernte Klavierspielen aus einem von Schumann selbst geschriebenen Notenheft, das er von seinem Vater, der selbst ein persönlicher Schüler Schumanns war, geerbt hatte. Kreisig war Lehrer. Dieses pädagogische Geschick kam seiner mit Bienenfleiß betriebenen Sammlertätigkeit zugute. Das im Jahre 1910 anläßlich der Schumann-100-Jahrfeier als Gedenkstätte gegründete Museum enthält heute noch unveröffentlichte Tagebücher Schumanns, Originalbriefe in großer Zahl und vor allem auch alle Mitteilungen aus dem Freundeskreise des Komponisten.
Die Musikwelt dankt Kreisig die ausgezeichnete Ausgabe der „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" von Schumann, die heute bereits die 5. Auflage erreicht hat. Beim 75. Geburtstag wurde Kreisig zum Ehrenbürger der Stadt Zwickau und Ehrenmitglied des musikwissenschaftlichen Instituts der Landesuniversität Leipzig ernannt.

Der Beethoven-Forscher Walther Nohl beging kürzlich seinen 70. Geburtstag. Mit seinem Namen ist die Entzifferung von Beethovens Konversationsheften verknüpft, jener in der Berliner Staats-

bibliothek aufbewahrten kleinen Hefte, mittels deren der taube Meister mit der Umwelt verkehrte.

Das Kuratorium des Bayreuther Festspielhauses hat dem in der Generalintendanz der preußischen Staatstheater beschäftigten Ministeralrat Sawade die geschäftliche Leitung der Festspiele anvertraut. Ministerialrat Sawade hat schon an der Organisation des diesjährigen Bayreuther Festspielsommers mitgearbeitet. Die künstlerische Leitung der Spiele liegt bekanntlich in den Händen des preußischen Generalintendanten Staatsrat Tietjen.

Prof. Franz Philipp hat soeben Frau Rita Hirschfeld als Cembalistin und Lehrerin für Cembalospiel in den Lehrkörper der Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe berufen. Die von ihrer erfolgreichen Tätigkeit in Würzburg bekannte Künstlerin, deren hervorragendes Spiel den eben stattgefundenen Schloßkonzerten in Favorite ihr besonderes Gepräge aufgedrückt hat, wird mit Herrn Georg Valentin Panzer (Viola d'amore) und Fritz Kölble (Viola da gamba) eine Vereinigung für alte Kammermusik ins Leben rufen, deren künstlerischem Wirken man mit großem Interesse entgegen sehen darf.

Dem Kapellmeister Hans Philipp Hofmann-Berlin wurde das Ehrenblatt der Stadt Bayreuth verliehen „als dem treuen Diener am Werke Richard Wagners". Hofmann, aus der Bayrischen Ostmark stammend, war schon als 17jähriger Festspielbesucher, diente 20 Jahre unter Siegfried Wagner als Solorepetitor und Bühnendirigent und hält seit 12 Jahren dort vor jeder Aufführung einführende Vorträge.

Heinz Matthéi, Berlin, wird auf Einladung des dänischen Bachvereins am 13. Oktober 1936 die H-Moll-Messe im Dom zu Kopenhagen unter Leitung von Prof. Günther Ramin singen. Die Veranstaltung steht unter dem Protekorat der deutschen Gesandtschaft.

Gustav Geierhaas, Studienrat an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München, wurde daselbst vom Führer und Reichskanzler zum außerordentlichen Professor in etatmäßiger Weise ernannt.

Das Peter-Quartett, bisher in Krefeld, ist nach Essen übergesiedelt. Fritz Peter (Geige), Robert Haaß (Geige) und Karl Drebert (Cello) sind bereits seit Jahren als hauptamtliche Lehrkräfte an den Folkwangschulen der Stadt Essen, Fachschule für Musik, Tanz und Sprechen, tätig.

Curt Cruciger konnte am 23. 9. auf eine 30-jährige vorbildliche Tätigkeit als Leiter der Krefelder Oper zurückblicken. Mit „Carmen" eröffnete er 1906 die Spielzeit. Seine Liebe galt aber besonders Wagnerschen Werken, zu denen er besonders durch Mottl, seinen Lehrer, schon früh in ein nahes Verhältnis trat. Der Krefelder Wagner-Gemeinde wurde alljährlich unter Cruciger die „Ring"-Tetralogie geboten. Auch eine ganze Sänger-Generation wurde von Cruciger gefördert und gebildet. Man erinnert sich an Maria Olszewska, Otto Fanger, Carl Armster, Gerhard Tödte, Hans Bohnhoff und andere, die der Arbeit Crucigers viel verdanken.

Todesnachrichten

In der Nacht vom 17. zum 18. September ist der seit Kriegsende in München lebende Prof. Dr. Otto Baensch gestorben. Mit ihm ist ein feinsinniger Denker, gründlicher Gelehrter, edler Charakter und liebenswerter Mensch heimgegangen. Als Sohn des Erbauers des Nord-Ostsee-Kanals, Otto Baensch, wurde er am 25. Juli 1878 in Berlin geboren. Nach längeren Universitätsstudien, dei er aus deutschem Patriotismus nach Straßburg verlegt hatte, habilitierte er sich auch an der dortigen Universität für Philosophie, blieb aber immer daneben auch seiner geliebten Musik treu. (Er komponierte sogar etliche Lieder.) Seine philosophischen Schriften beschäftigten sich u. a. mit dem Übergangsgebiet der Philosophie zur Musik („Kunst und Gefühl" im „Logos" 1923. — „Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung", Zeitschr. für Ästhetik). Nach dem Krieg wurden bekanntlich die Straßburger Universitätsprofessoren fast sämtlich an anderen deutschen Universitäten untergebracht. Baensch aber verzichtete darauf und lebte seitdem als Privatgelehrter in München. Hier gelangen ihm hochbedeutende musikwissenschaftliche Arbeiten, als deren Krone die Schrift „Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens 9. Sinfonie" hervorzuheben ist. Ihr schlossen sich noch zahlreiche Artikel mit wichtigen Feststellungen über die Partitur dieses Werkes an (meist in Sandbergers Beethovenjahrbuch erschienen). Eine außerordent-

lich gründliche Arbeit ist auch die Schrift „Elsässisches Musikleben von 1871—1918" in dem großen, vom Elsaß-Lothringischen Institut 1934 herausgegebenen Werk: „Wissenschaft, Kunst und Literatur in Elsaß-Lothringen". In gedrängter Form gab Baensch den Inhalt dieser Forschungen im „Elsaßheft" der Süddeutschen Monatshefte 1931 im Aufsatz „Das Musikleben 1871—1918" wieder Das gute Deutschtum, welches sich in all diesen Schriften zeigt, mußte auch auf die politische Gesinnung des Verstorbenen einwirken. Er wurde gleich anfangs von der nationalsozialistischen Bewegung ergriffen, befreundete sich mit Scheubner-Richter und drang zu tiefest in die geistigen Grundlagen der Hitlerischen Lehren ein. Er war einer der wenigen Münchener Professoren, die lange vor der Machtübernahme Mitglied der NSDAP. wurden. Elsaß-Lothringen war seine Jugendliebe, das Hakenkreuz sein Mannesideal. Es ist daher begreiflich, daß die Systemregierung die Kraft Otto Baenschs brach liegen ließ. Erst nach 1933 trat man wieder an ihn heran, um seine Lehrkraft für den Staat zu verwerten. Ihm wurde im Sommer-Semester 35 die Vertretung eines Ordinarius für Philosophie an der Universität Kiel, und 1936 das gleiche Amt in Breslau übertragen. Mitten in dieser Tätigkeit hat ihn nun der Tod abberufen.

Alfred Lorenz.

An die Leser und Mitarbeiter

Am 30. 9. 1936 lege ich auf eigenen Wunsch und im besten Einvernehmen mit meinem Verleger die Herausgabe und die Hauptschriftleitung der »Musik« nieder, um an leitender Stelle kulturpolitische Arbeit bei einer führenden westdeutschen NS. Zeitung zu leisten. Beim Scheiden aus dieser Stellung danke ich allen Lesern und Mitarbeitern für das mir entgegengebrachte Vertrauen. Ich bitte Sie, auch meinen Nachfolger, Dr. Herbert Gerigk, der Ihnen aus seiner langjährigen Mitarbeit kein Unbekannter ist, in gleicher Weise zu unterstützen.

Heil Hitler!

gez. Friedrich W. Herzog.

Hauptschriftleiter F. W. Herzog hat die »Die Musik« zu einem kompromißlos geführten Organ nationalsozialistischer Musikpflege gemacht. Die Zeitschrift konnte vielfach wichtige Beiträge für die kulturelle Aufbauarbeit liefern. Alle Teilgebiete des Musiklebens wurden mit der gleichen Aufmerksamkeit beobachtet und kritisch beleuchtet.
Durch langjährige Zusammenarbeit ist der Unterzeichnete mit Hauptschriftleiter Herzog so verbunden, daß sich auch die künftige Gestaltung der Zeitschrift auf der bisherigen Ebene bewegen wird. Mit besonderer Freude stelle ich fest, daß Herr Herzog auch weiterhin musikpolitische Aufsätze und Kritiken zugesagt hat.
Nun bitte ich alle Leser und Mitarbeiter unserer Zeitschrift um dasselbe Vertrauen und die verständnisvolle Unterstützung, die Hauptschriftleiter Herzog stets gehabt hat.

Heil Hitler!

gez. Dr. Herbert Gerigk.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Friedrich W. Herzog, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22–23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germanv

Über das Libretto der modernen Oper

Gedanken zur textlichen Neugeburt der Oper

Von Gerhard Pietzsch-Dresden

Über die „moderne Oper" ist in dem letzten Jahrzehnt von Wissenschaftlern wie von Künstlern unheimlich viel geschrieben worden. Das ist — wüßten wir es nicht schon aus eigener Erfahrung — das sicherste Anzeichen dafür, daß wir uns auf musikdramatischem Gebiet in einer ernsten Krisis befinden. Denn über Dinge des täglichen Lebens pflegt man meist erst dann nachzudenken, wenn etwas nicht mehr stimmt, wenn Selbstverständlichkeiten nicht mehr „selbstverständlich" sind.

Was aber ist denn nicht mehr selbstverständlich? Daß da oben auf der Bühne Menschen stehen, die aus irgendeinem Anlaß, auf den sie im täglichen Leben ganz anders reagieren würden, plötzlich zu singen anfangen? Sicherlich nicht! Diese Irrealität gegenüber dem Dasein ist ein Wesenszug der Oper, um den zwar immer heftig gestritten worden ist und gestritten werden wird, der aber zu keiner Krisis, wie der augenblicklichen, führen kann. Daß dies nicht der wahre Grund sein kann, beweist auch die Tatsache, daß sich die Opernhäuser, sofern sie gut geleitet sind, noch immer eines außerordentlich regen Besuches erfreuen, trotz der heftigen Konkurrenz der Lichtspielhäuser, die dank der Entwicklung der modernen Technik doch wirklich in der Lage sind, dem Besucher Filme vorzuführen, deren Handlung in jeder Beziehung den höchsten Ansprüchen an Realität des Geschehens entspricht. Also müssen die Ursachen wohl tiefer liegen.

Welcher Art ist denn aber überhaupt diese Krise?

Nimmt man eine der vielen Abhandlungen zur Hand, um sich Rat zu holen, so wird man den Sachverhalt meist so dargestellt finden, daß wir uns in einer allgemeinen Krisis des künstlerischen Schaffens befinden, daß wir insbesondere um einen neuen musikalischen Stil kämpfen, und daß dieser neue Stil nur durch Ablehnung der bisherigen Kunstanschauung und Überwindung des bisherigen Klangideales gewonnen werden kann.

Seltsamerweise ist in diesem Zusammenhang eigentlich nie von dem „Libretto", dem Textbuch, gesprochen worden, obwohl doch beide, Textbuch und Oper, eine Einheit bilden und ohne einander nicht gedacht werden können. Das letzte bedeutendere Werk, das sich mit dem „Libretto" befaßt, stammt aus dem Jahre 1914 und ist ein Versuch, an Hand von Analysen erfolgreicher Operntextbücher und einem kurzen geschichtlichen Überblick über die Hauptformen der „Libretti" zu zeigen, wie man einen guten Operntext herstellen kann; d. h. es werden die konstruktiven Gesetze dargestellt, die guten Textbüchern zugrunde liegen.

Ich weiß nicht, ob dieses Buch, das wirklich von eingehendster Kenntnis der dramaturgischen Kniffe zeugt, von irgendeinem Komponisten oder Textdichter zu Rate gezogen worden ist. Jedenfalls ist trotzdem inzwischen noch keine Oper erschienen, die auch nur

annähernd solche Berühmtheit und Allgemeingültigkeit erlangt hat, wie die in diesem Büchlein behandelten vorbildlichen Werke. Gibt das nicht zu denken? Kann man da auf Grund dieser Tatsache noch weiter annehmen, daß bei der Dichtung wie bei der musikalischen Gestaltung die Technik bzw. die künstlerische Form wirklich von so ausschlaggebender Bedeutung ist, daß sie zu einer solchen ernsten Krise wie der augenblicklichen führen und diese noch immer nicht überwunden werden konnte?

Ich glaube, nein; und möchte weiter sagen, daß man die heutige Opernkrise, wie die des musikalischen Schaffens überhaupt, nicht nur als Frage eines Stilwechsels, einer ästhetischen Angelegenheit, betrachten darf, ebensowenig wie man die Kurzlebigkeit der zeitgenössischen Opern nicht auf den Mangel an „guten" Textbüchern zurückführen darf. Es gibt deren genug, die wirklich gut „gearbeitet" sind. Wenn es nun aber „gute" Textbücher gibt und auf der anderen Seite Kompositionen, die wirklich nicht schlechter sind als manche Repertoireoper und diese Werke sich trotzdem nicht durchsetzen können, so scheint mir an beiden etwas zu fehlen, das eine gemeinsame Wurzel haben muß.

Ich will versuchen, das an Hand eines ganz kurzen historischen Überblickes über die Schicksale der Oper (Musik und Dichtung) klarzumachen.

Die O p e r ist ein „künstliches" Erzeugnis, eine bewußte Konstruktion, gewollt in der Hoffnung, die Form des antiken Dramas neu beleben zu können. Sie war das Ergebnis von gemeinsamen Bemühungen der am Florentiner Hof am Ende des 16. Jahrhunderts lebenden Dichter, Wissenschaftler und Musiker, die sich durch ihre humanistische Bildung und durch ihren Drang, die antike Kultur zu durchforschen und zu erneuern, gewissermaßen zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengefunden hatten. Musik, Text und Form dieser neuen Kunstgattung waren also Ausdruck einer, wenn auch sehr künstlichen, Gemeinschaft.

Als dieses neugeschaffene Kunstwerk aus dem engen Kreis von Künstlern und Gelehrten des Medicäerhofes hinaustrat in die große Öffentlichkeit, erlebte es seine erste Krise. Aus dem antikisierenden Drama mit seiner etwas steifen, blutleeren Handlung, mit der der neue Hörerkreis nicht viel anzufangen wußte, wurde ein naives, ziemlich äußerliches Prunk- und Schaustück, bestenfalls „Fabulierstück" mit Musik, das unter Zuhilfenahme aller anderen Künste nur den Zweck hatte, zu ergötzen und unterhalten. Die Oper wurde zum unentbehrlichen Requisit der glanzvollen Festlichkeiten des kosmopolitischen Stadtbürgertums (Venedig) und der galanten, nach Versailles als Vorbild sich richtenden, europäischen Fürstenhöfe.

Trotz dieser grundlegenden Wandlung der Oper in Form und Inhalt, die sowohl Dichtung wie Musik betrafen, war diese Krise keine ernste und konnte rasch überwunden werden. Warum? Weil auch hier wieder eine Gemeinschaft vorhanden war, die an die Oper ganz bestimmte, festumrissene Anforderungen stellte. Sie hatte keinen anderen Zweck als den Glanz dieser Gemeinschaft zu erhöhen, das Dasein dieser Gemeinschaft in einer höheren, künstlerischen Sphäre zu bestätigen, ihrer Lebensfreude, Prunksucht und ihrem Geltungsbedürfnis Ausdruck zu verleihen. Noch die italienische große Oper um die Wende de s18. Jahrhunderts hatte — wenn auch in verfeinerter Form — keine

andere Aufgabe zu lösen. Für den Textdichter und Musiker waren damit die Aufgaben klargestellt: Verherrlichung der Auftraggeber, der staatlichen Macht, der Gesellschaft oder anders ausgedrückt: sie hatten nichts weiter zu tun, als in immer neuen Verkleidungen und Varianten das Ideal und die Lebenshaltung ihrer Zeit und der Gemeinschaft, der sie angehörten, auf der Bühne künstlerisch darzustellen und den Sinn dieser Gemeinschaft damit zu bestätigen.

Eine neue Krise begann für die Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Sie richtete sich wiederum gegen Form und Inhalt, gegen das Unzeitgemäße dieses humanistisch-barocken Gesamtkunstwerkes, den Prunk und die „schablonenhafte" Handlung. Schon aus diesem Urteil wird ersichtlich, daß es ganz neue Kreise waren, die sich an die Oper herandrängten, Kreise, denen dieser Lebensstil nicht mehr „selbstverständlich" war. Es war das mittlere Bürgertum, das gleichzeitig gegen den Internationalismus in der Kunst Front machte und eine nationale Oper forderte. Der Kampf gegen die italienische und französische Oper beginnt in Deutschland. Es handelte sich also hier nicht mehr allein um Stilfragen oder ästhetische Belange, sondern um Grundsätzliches. Das von einem starken Nationalgefühl getragene Bürgertum wehrt sich gegen ein Kunstwerk, mit dem es innerlich nichts mehr anfangen kann.

Aber auch hier erleben wir wieder, daß die Existenz der Oper gar nicht ernstlich bedroht wird, obwohl diese Krise doch einen starken, weltanschaulichen Hintergrund hat. Warum? Weil wiederum eine geistige Gemeinschaft vorhanden ist, die in der Lage ist, das Kunstwerk nach ihrem Willen umzugestalten. Die Geschichte des nationalen Singspieles beginnt, fast gleichzeitig in Italien, England, Frankreich und Deutschland, und auch hier waren für Dichter und Musiker ganz festumrissene Aufgaben vorhanden.

Es scheint mir nun kein Zufall, daß der weitere Verlauf der Oper im 19. Jahrhundert immer stärkere Schwankungen zeigt, daß die Krisen immer kürzer und heftiger aufeinander folgen und daß damit die Frage nach dem Wesen und dem Schicksal der „modernen Oper" immer brennender wird. Es scheint mir ebenso selbstverständlich, daß man den Krisen von außen beikommen will, daß man Ausflucht in eine neue Technik, ein neues Reizmittel, sucht und vom Dichter und Musiker immer Ungewöhnlicheres, noch nie Dagewesenes verlangt. Denn das Zeitalter der Technik, des Weltkapitalismus und des internationalen Sozialismus kannte keine wahre Gemeinschaft mehr und konnte keine finden, weil es innerlich wurzellos war,

Bezeichnenderweise setzte diesmal der Angriff gegen die nationale Kunst vom Westen her ein. Die französische „Grand'opéra" war die erste Attacke des internationalen, jüdischen Kapitalismus gegen die Gemeinschaft, gegen den wahren Ausdruck in der Kunst und damit gegen Volk und Staat. Es war der Beginn der inneren Auflösung, des Zerfalles der Gemeinschaft in Interessentenkreise, die Oper und Schauspiel nicht mehr als innersten Ausdruck ihrer selbst, sondern als geistiges Stimulans betrachteten.

Was der Textdichter nunmehr auch sagen mag, es ist nicht mehr Ausdruck einer Gemeinde, die sich und ihrSchicksal dargestellt sehen will, sondern subjektiveGestaltung eines

Stoffes, von dem er und der Komponist hoffen, daß er „bühnenwirksam" ist. Es setzt also, wenn ich so sagen darf, eine Jagd nach noch nie behandelten Stoffen ein, und es erscheint kaum noch glaublich, daß es einmal Zeiten gegeben hat, in denen Komponisten es wagen konnten, das erfolgreiche Libretto eines ebenso erfolgreichen Fachkollegen oder unmittelbaren Vorgängers noch einmal zu vertonen. Das beleuchtet vielleicht am eindringlichsten, wieweit wir uns von einer weiteren grundlegenden Eigenschaft alles dramatischen Geschehens entfernt haben: dem Spieltrieb.

Wenn wir also jetzt auf unsere eingangs gestellte Frage zurückkommen: was ist denn nicht mehr „selbstverständlich", so können wir nun darauf antworten: die enge Beziehung zwischen Dichter, Musiker und Zuschauer, die erst das unfaßbare Fluidum zwischen Bühne und Zuschauerraum herstellt, ist als Grundlage des Schaffens nicht mehr *selbstverständlich*. Sie kann es nicht mehr sein, weil sich durch den im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker auswirkenden Individualismus und Intellektualismus die Geschlossenheit der Theatergemeinde lockert, weil es keine Gemeinde mehr ist, sondern eine zufällige Ansammlung von Menschen, die dank ihrer sozialen Stellung in der Lage sind, sich den Theaterbesuch leisten zu können. Deutschland und Italien hatten zwar das Glück, in Richard Wagner und Giuseppe Verdi so starke Künstlerpersönlichkeiten zu besitzen, daß für einige Zeit noch einmal die widerstrebenden Geister zu einer größeren Einheit zusammengezwungen und durch den nationalen Gedanken zusammengehalten werden konnten, aber das Volk als Ganzes konnten auch sie nicht zu einer Gemeinschaft zusammenschweißen, die den Weltkrieg überdauerte.

Wenn wir das einsehen, werden wir auch begreifen, warum heute ein Textbuch, mag es noch so „gut gearbeitet" sein und eine Musik, mag sie noch so originelle Wege gehen, keinen Dauererfolg haben können. Wir begreifen und müssen begreifen, daß ein Kunstwerk noch keine Gemeinschaft, höchstens einen Kreis von Liebhabern, schaffen kann, wohl aber umgekehrt, daß eine wahre Schicksalsgemeinschaft zum mindesten die Möglichkeit einer starken, bodenständigen und darum alle erfassenden künstlerischen Entwicklung gibt.

Musiker und Dichter müssen sich also wieder als Exponenten oder besser als Sprecher der Volksgemeinschaft fühlen. Sie dürfen nicht ihre eigenen Wege gehen, ohne Rücksicht auf die Gefolgschaft. Es hat keinen Zweck, daß ein Dichter einen an sich guten und dramatischen Stoff, der ihn interessiert und ihm liegt, gestaltet, wenn dieser Stoff nicht in der Gefühls- und Gedankenwelt seines Volkes verankert ist. Es ist aber ebensowenig angängig, daß er diesen Stoff in einer formalen Gestaltung auf die Bühne bringt, die dem Formempfinden der Romantik, der Klassik oder des Barock, also der Ausdrucksweise der Generationen vor uns, entspricht. Er wird darin nie den Ausdruck seiner Zeit einfangen und von seiner Gemeinschaft nie als Sprecher ihres Wollens und Fühlens empfunden werde nkönnen. So sehr der unbefangene Hörer als „echtes" Kind seiner Zeit die originale Kunst dieser vergangenen Epochen lieben und verstehen kann, so sehr wird er aber ihre „Imitation", und sei es auch nur ihre formale Nachbildung,

als noch angeblichen Ausdruck seiner Zeit ablehnen. Sie ist ihm nicht mehr „selbstverständlich".

Der zeitgenössische Dichter und Musiker muß uns also das geben, was uns bewegt. Er muß wieder ins Volk gehen und, um mit Luther zu reden, dem gemeinen Mann „aufs Maul sehen", um zu lernen, was er fühlt und wie er denkt. Er muß wieder den Mut haben, der Sprache, dem Denken, Fühlen und Wollen seines Volkes künstlerischen Ausdruck zu verleihen, so wie es z. B. die Singspieldichter und -komponisten des 18. Jahrhunderts getan haben. Er muß auch endlich einmal lernen, den Ehrgeiz abzulegen, ein „Kunstwerk von Ewigkeitswerk" schaffen und sich damit ein „Denkmal" setzen zu wollen. Dann wird er echt und wahr bleiben, dann wird er Resonanz im Herzen seines Volkes finden, die Aufgabe lösen, die ihm aus seiner Begabung und seinem Volk zuwachsen und ungewollt Ewigkeitswerte schaffen.

Daß die Grundlagen dafür bereits wieder geschaffen sind — obwohl die Kunstanschauung des Individualismus in weiten Kreisen noch immer lebendig ist — dafür hat der nationalsozialistische Staat gesorgt. Er wird auch dafür sorgen, daß der entwurzelte Individualismus und Intellektualismus keinen Einfluß mehr auf die Entwicklung unserer neuen Kunst gewinnen können. Wenn der Dichter und Musiker das einsieht und unserer neuen Weltanschauung künstlerischen Ausdruck verleiht, statt Phantomen nachzujagen, dann wird auch die Krisis unseres Opernschaffens bald überwunden sein.

„Humanistische Musik"

Ein Beitrag zur Erkenntnis Liszts

Von Paul Egert - Berlin

In der gegenwärtigen Sintflut von Liszt-Artikeln begegnet häufig die Anschauung, daß die meisten Kompositionen von Liszt in „außerklanglichen Vermittlungen" ihren Ursprung haben; Landschaftsbilder, Historiengemälde, Wortdichtungen, die Religion und Baukunst hätten die „Inhalte" abgegeben, die sich in Liszts „illustrativer" Musik „inkarnieren". Dabei lasse sich leicht feststellen, daß die rein musikalische Substanz in ihnen und ihre „absoluten", eigenen Wertbestände nicht die Bedeutung oder Überzeugungskraft ihrer Illustrationskunst haben. Als solche Inkarnationen werden nicht Vokalschöpfungen, szenische-oratorische und melodramatische Werke, sondern reine Instrumentalwerke genannt, die nach einem außermusikalischen Programm abgefaßt sind und bestimmte „Inhalte" haben.

Große Schwierigkeiten bereitet zunächst das Wort „Inkarnation". Inhalte sollen sich in Musik inkarniert haben, noch dazu in „illustrativer" Musik. „Inkarnation", Fleischwertung, soll offenbar bedeuten: musikalische Substanz werden, vielleicht Thema, Durchführung, Entwicklung, mit Modulation, Kontrastwirkungen, Entsprechungen usw. Diese Musik, in die hinein die Inhalte also restlos eingegangen sind, soll gleichzeitig eine „illustrative", eine erklärende, sein. Eigentlich kann, wenn man so will, Musik oder irgendeine andere Kundgebung nur eine Sache erklären, die gleichzeitig auftritt; in der

Schmiedeszene im „Siegfried" hält Wagner vom Ächzen der Feile bis zum Zischen des Kühlwassers ziemlich alles an Geräuschen fest, was eine Schmiede davon zu bieten vermag, und zwar in ausgezeichneten musikalischen Reflexen; Geräuschgesten der Natur hören wir in der Musik zu Haydns „Jahreszeiten" auch in den „Meistersingern" malt Wagner humoristisch — und ohne Frage mit verblüffender Deutlichkeit — die „Nachtigall"-, die „Frösch"- und „Kälber"-weis. Der durch Musik hier illustrierte „Inhalt" ist allemal durch das dichterische Wort direkt gekennzeichnet. Solche „illustrative" Musik, die in unzähligen Beispielen jedermann bekannt sein wird, ist also möglich, und zwar in Verbindung mit dem Wort. Illustrationsmusik gibt es zu Dramen, Tänzen, Filmen usw. Ob eine reine Instrumentalmusik wirklich „illustrativ", also erklärend, sein kann, und zwar auf Grund einer Überschrift, das bedarf einer näheren Untersuchung.

Reine Instrumentalmusik hat die Fähigkeit, eine Reihe nervöser Erregungszustände zu schaffen. Als Folgeerscheinung der Musikwahrnehmung — jeder Empfindung und Wahrnehmungsvorstellung — entstehen Gefühle, d. h. die Seele reagiert auf diese Empfindungen. Gefühl ist dabei die persönliche Umformung der Empfindung. Es ist klar, daß die große Mannigfaltigkeit der durch Musik hervorgerufenen Erregungszustände eine noch größere Reihe von Gefühlen und Stimmungen hervorrufen kann. Für diese Gefühle und Stimmungen finden wir aber keine Worte; sie sind zu subjektiv, zu mannigfaltig, zu zart; und Worte wie Liebe, Freude, Leid, Erhebung usw. sind nie eindeutig übereinstimmend mit dem Affekt, den man zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Musikstück hat. Da es eine Menge Gefühle gibt, und da selbst ein und dieselbe Musik zu verschiedenen Zeiten auf denselben Hörer ganz unterschiedliche Gefühle auslösen kann, so ist jeder Versuch abzulehnen, der Musik eindeutig b e s t i m m t e Affektwirkungen unterzuschieben.

Aber auch allgemeine, aus einer Idee oder Dichtung hervorgerufenen Inhalte können der Musik nicht untergeschoben werden, es sei denn, daß der Hörer suggestiv vorher beeinflußt ist. Wenn Tausig z. B. kategorisch behauptet, in der Modulation in Cis-dur der Barcarole op. 60 von Chopin sei „Kuß und Umarmung! das liegt auf der Hand", so fragen wir, wer solches außer ihm noch aus dieser Stelle „erkennen" kann:

Auch Erinnerungs- und Phantasievorstellungen einzelner Hörer werden laut, die ihr eigenes Musikhören als Muster des Hörens überhaupt hinstellen und Geheimnisse in die Musik hineinlegen, die sie dann nachträglich als „Analyse" „entschlüsselt" aus der Musik herausziehen. Eine Wortdramatik wie Shakespeares „Sturm" den Sonaten in d-moll (op. 31 Nr. 2) und f-moll (op. 57) von Beethoven unterzulegen, ist schon kühn und mag der eigenen Interpretation vorteilhaft zur Folie dienen; wenn Pembaur aber ganz genau die Stelle angibt, wo Prospero zu Ariel spricht und dann Neptun mit dem Dreizackmotiv dazwischenfährt (in der Reprise des ersten d-moll-Satzes), so finden wir eine derart e i n d e u t i g e szenische Auslegung schlechthin unhaltbar.

Ein Programm ist hier — wie bei Beethovens Musik überhaupt — vollkommen überflüssig, wenn nicht gar banal. Man wird das metaphorisch nehmen müssen; und ich erinnere mich, von weltbekannten Pianisten in ihren Unterrichtsstunden viele bildlich gemeinte Aussprüche gehört zu haben, die mit dem symphonischen Geschehen des Stückes

gar nichts zu tun hatten, etwa am Ende des Mittelteiles aus der h-moll-Sonate von Liszt: „Die Bühne wird leer“; oder „Dieser Triller muß klingen wie Wetterleuchten am Horizont“; oder „Hier erscheint Beatrice verklärt“ usw. Solche Bemerkungen haben stets positiven Wert für den Adepten; sofern die Wiedergabe dadurch charakteristischer wird. Aber der Hörer wird durch jegliches Programm nur verwirrt, den funktionalen Zusammenhang und den Reichtum der musikalischen Beziehungen zu erfassen. Das Bemühen Professor Scherings, Beethovenschen Instrumentalwerken bestimmte Grundaffekte, poetische Bilder und psychodramatisches Geschehen zuzuschreiben, ja, direkte Texte unterzulegen, erinnert an die Situation der Entstehung der Tropen und Sequenzen; eine überwiegend verstandesmäßig eingestellte Zeit konnte die aus heiligster Ekstase heraus entstandenen wortlosen Melismen der Alleluia-Jubilationen nicht mehr verstehen und legte den Tönen Silben unter, wobei die musikalische Substanz völlig unverändert blieb, aber durch die hinzugedichteten Zeilen eine ganz neue Kunstform entstand. Hoffen wir, daß die von Schering „entschlüsselten“ Werke Beethovens das bleiben, was sie uns ohne Wörter immer gewesen sind!

Aus dem hier kurz Ausgeführten dürfte hervorgehen, daß eine geformte instrumentale Kunstmusik eines Programmes nicht bedarf, und daß der Hörer entschieden mehr zum Musikgenießen befähigt erscheint, wenn er nicht am Gängelband poetisierender Erklärungen geführt wird. Nun aber soll Liszt aus den Inhalten der Dichtkunst, Malerei, Skulptur usw. seine Musik gemacht haben, als Illustration zu diesen Kunstwerken; ferner sollen neben diesen „inkarnierten“ „Inhaltskernen“ noch eine rein musikalische Substanz und „absolute Wertbestände“ vorhanden sein, die nicht die Bedeutung jener haben. Das ist ziemlich verzwickt und bedarf einer Klärung.

In einer Zeit, wo „das einsame Träumen am murmelnden Bach, langweiliges Turteltaubengeschwätz und eine im Schweiße des Angesichts herausgequälte Form für wahre Kunst galten“, schloß sich Liszt der Forderung an: Erhebung des Geistes über die Form, keine Knechtung des Ersteren durch die Letztere! Er fand den Begriff der „humanistischen Musik“ und schrieb: „Die humanistische Musik ist weihevoll, stark und wirksam, sie vereinigt in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie ist zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig“; sie soll das „fiat lux“ der Kunst werden; „komm, Stunde der Erlösung, wo Dichter und Künstler das ‚Publikum‘ vergessen und nur einen Wahlspruch kennen: Volk und Gott!“ Der Begriff „humanistische Musik“, noch weniger die darin gedachte großartige Vorstellung Liszts sind nicht Allgemeingut geworden. Das war ja auch gar nicht möglich; sie lebte in den Tiefen seines Gemütes und entsprang der germanischen Grundstimmung seiner Individualität; sie bedingte aber auch jene Höhe und Allseitigkeit, aus der seit der Weimarer Zeit Kompositionen hervorgehen konnten, die auf germanischer Grundlage ein universales Geistes- und Gemütsleben zum Ausdruck brachten.

Nach den Jugend-, Wander- und Pilgerjahren ziehen ihn immer mehr die ewigen Bilder an, die zu Sinnbildern werden; Gedanken, die zunächst banal scheinen, zieht er in die Höhe und adelt sie, und das anfangs gemeine Wort gestaltet er schließlich zu

einem hohen Weltenspruch — also eine Gestaltung, die Schumann an Beethovens Kunst feststellt. In meiner Analyse seiner h-moll-Sonate („Musik", XXVIII. Jahrg., Heft 9) habe ich bewiesen, daß Liszt ein Formkünstler ersten Ranges ist, der über „inkarnierte" Inhalte hinaus Tonschöpfungen rein symphonischen Charakters erfand; das ist keine Illustrationskunst; und die „humanistische" Musik hat eigene „Wertbestände", die bedeutend sind und überzeugen; ein Programm ist hier nicht nötig. Aber auch an Werken, die anscheinend von einem Programm diktiert sind, haben wir die Freude reinen Genießens, auch wenn wir die gewisse Abfolge von poetischen Gemütszuständen, aus denen heraus der Quell der Erfindung und Formung sprudelt, n i c h t kennen. Das Programm ist gleichsam die Spezies, das Kunstwerk die Gattung; es ist doch gleichgültig, wer Modell gesessen hat — der Künstler formt aus dem Alltäglichen immer die (platonische) Idee.

„Humanistische Musik", diese Welt fand dann in Wagners Schaffen sichtbaren Ausdruck; bei Liszt ist sie keineswegs eine Musik gewordene Bilderreihe; hier sind Sinnbilder, auch in den „Legenden" und „Balladen"; hier sind „absolute" Werte, auch in den „Bearbeitungen" — hält doch Busoni den H-dur-Teil aus der „Norma-Fantasie" für eine der tiefsten Musiken überhaupt! Und seine Klavierschöpfungen, als Ganzes gesehen, sind aus der Entwicklungsgeschichte der Musik nicht wegzudenken; auch wenn sie in „außerklanglichen Vermittlungen" ihren Ursprung haben sollen!

Der pädagogische Wert des Orgelspiels

Von K a r l R e h b e r g - Berlin

In der älteren deutschen Musikgeschichte kommt der Orgel und ihrer Musik eine große Bedeutung zu. Gerade auf diesem Instrument finden lange Zeit die charakteristischen Züge deutscher Schaffensweise ihren deutlichsten Ausdruck. In den Jahrhunderten, in denen Deutschland von einer Welle südländischer Musik überflutet wird, sind die Organisten die Bewahrer einer tieferen, geistigeren Musikauffassung, obwohl sie sich keineswegs fremden Anregungen verschließen. Auf dem Gebiete der alten Tasteninstrumente bildet sich ferner in langsam stetigem Wachstum eine musikalische Großform klassischer Art heraus, die Fuge. Schließlich ist die Orgel das Hauptinstrument Johann Sebastian Bachs, der alle bisherige Musik zu einem überragenden Gipfel führt. Mit der grundsätzlichen Wandlung des musikalischen Weltbildes im 18. Jahrhundert macht sich auch ein neues Klangideal geltend. Man bevorzugt nun Instrumente, die einem subjektiveren Ausdruckswillen dienstbar gemacht werden können. Trotzdem bleibt die Orgel auch weiterhin ein unentbehrliches Glied im Organismus unseres Musiklebens, wenn ihr auch nur ein Meister ersteht, in dessen Schaffen sie den Mittelpunkt bildet und dessen Werk seine Zeit überdauert: Max Reger.

Wie ist es heute? Es scheint, als ob in der Gegenwart mit dem Wiederlebendigwerden der Barockmusik und der alten Instrumente auch die Orgel an Einfluß gewinnt. Die

jungen Komponisten, von denen viele einen mehr architektonisch-linearen Gestaltungswillen bekunden, berücksichtigen sie in ihrem Schaffen, und auch im Orgelbau hat sich ein entscheidender Umschwung vollzogen. Denn auch hier erfaßt man wieder den Sinn der alten Werke, strebt nicht mehr danach, das Orchester nachzuahmen, und bildet einen neuen Typ heraus, der, ohne die besonderen Vorzüge der romantischen Konzertorgel aufzugeben, von dem Klangempfinden der Barockzeit stark beeinflußt ist.

Noch auf einem anderen Gebiet kann die Orgel heute eine wichtige Aufgabe erfüllen: auf dem Gebiet der Musikerziehung. Nutzen wir sie im Augenblick für unsere musikpädagogische Arbeit so aus, wie es ihrer Bedeutung entspricht? Diese Frage kann nicht ohne weiteres positiv beantwortet werden? Schon aus äußeren Gründen ist es heute schwer, dieses Instrument in den Dienst der musikalischen Erziehung zu stellen. Früher übernahm das Lehrerseminar einen großen Teil des Orgelunterrichts. Noch vor wenigen Jahren wurde jeder Volksschullehrer, der sich eine umfassende praktisch musikalische Ausbildung aneignen mußte, auf den Organistendienst vorbereitet. Wenn wir bedenken, daß der Lehrer als Kirchenmusiker und Chorleiter besonders in kleinen Städten und auf dem Lande ein umfangreiches musikalisches Wirkungsfeld hatte und das Musikleben weitester Volksschichten auch außerhalb der eigentlichen Schultätigkeit entscheidend beeinflußte, dann wird uns die Tragweite dieser Tatsache deutlich. Daran hat sich inzwischen manches geändert. Der heutige Volksschullehrer muß sich zwar zu Beginn des pädagogischen Studiums in einer Prüfung über seine musikalischen Fähigkeiten ausweisen und erhält in seiner Berufsvorbereitung auf den Hochschulen für Lehrerbildung eine gediegene musikalische Erziehung, allein die höhere Schule, die er vorher durchzumachen hat, kann mit ihrer geringen Musikstundenzahl keine instrumentale Unterweisung geben und bietet infolgedessen nicht die praktischen Grundlagen, die in der einstigen seminaristischen Ausbildung gelegt wurden. Jedenfalls spielt die Orgel im musikalischen Bildungsgang der Volksschullehrer und damit in der gesamten Musikerziehung heute nur eine geringe Rolle.

Standen früher jedem Lehrerseminar mehrere Übungsorgeln zur Verfügung, so findet man heute nur verhältnismäßig wenige Lehranstalten, die ein derartiges Instrument besitzen. Es ist ein schöner, aber in absehbarer Zeit wohl unerfüllbarer Traum, daß jede höhere Schule eine Orgel erhält. Zwar sind wir heute in unseren Ansprüchen bescheiden geworden, wissen wieder den Reiz eines kleinen Werkes zu würdigen, das bei beschränkter Registerzahl unter Ausnutzung aller Möglichkeiten eine Vielfalt der Klangkombinationen hergibt und eine würdige, künstlerisch eindrucksvolle Wiedergabe der klassischen Orgelmusik ermöglicht; trotzdem können die Schulen bei ihrem beschränkten Haushaltsplan die Kosten für ein solches Wertobjekt nicht aufbringen. Das ist nur in Ausnahmefällen möglich, etwa bei Neubauten, bei denen ohnehin verhältnismäßig viel Geldmittel zur Verfügung stehen. Wo eine Orgel vorhanden ist, da kann sie in dreifacher Hinsicht für die Schulmusikpflege fruchtbar gemacht werden: Im Unterricht führt man die Schüler an die Werke der klassischen Orgelmusik heran. (Von hier aus kann man z. B. auch Bach den Schülern nahebringen, für den sie oft nicht so leicht zu gewinnen sind.) Ferner lassen sich mit ihrer Hilfe die Schulfeiern besonders festlich

ausgestalten, und schließlich bleibt sie in der unterrichtsfreien Zeit den Schülern zum Üben überlassen.

Worin besteht nun, abgesehen davon, daß dieses Instrument eine umfangreiche, hochwertige Literatur besitzt, und daß es besondere liturgische Aufgaben hat, der rein pädagogische Wert des Orgelspiels? Was kann z. B. ein Klavierspieler für die Ausbildung seiner allgemeinen Musikalität gewinnen, wenn er sich auch mit dem anderen Tasteninstrument beschäftigt, ohne die Absicht eines beruflichen Studiums zu haben?

Zunächst ist er gezwungen, seine Technik zu größerer Präzision zu steigern, namentlich in rhythmischer Hinsicht. Vielfach glauben die Klavierspieler, sich hierbei das speziell Pianistische ihrer Technik zu verderben. Diese Befürchtung scheint mir nicht berechtigt zu sein. Man beobachtet gewiß häufig, daß es dem Organisten auf dem Klavier an Anschlagskultur mangelt. Sein Spiel klingt hart und poesielos; er versteht es nicht, in diesem anderen Klangreich verschiedene Farbwerte zu gewinnen; das Muskelspiel seiner Hände muß, vom Standpunkt des Pianisten aus gesehen, verkrampft genannt werden. Wenn auch im allgemeinen die musikalische Begabung (und damit auch die technische) für das eine Instrument stärker sein dürfte als für das andere, so muß es trotzdem möglich sein, eine gute Klaviertechnik mit einem einwandfreien Orgelspiel zu vereinigen, sofern man nur hier wie dort ein physiologisch begründetes Bewegungsspiel erstrebt. Diese Frage ist, besonders was die Orgel anbetrifft, noch wenig erörtert. Es fehlt auch eine eingehende Darstellung, in der die Orgeltechnik in ihren physiologischen Grundlagen untersucht ist.

Ferner: Wer vom Klavier her an die Orgel geht, der empfindet es als Härte, daß er hier auf eine gefühlsmäßige Gestaltung zunächst verzichten, alles Persönliche zurückstellen und sich zur größten Selbstentäußerung zwingen muß. Erst auf einer Stufe größerer Reife ergeben sich dann auch hier die Möglichkeiten individuellen Nachschaffens. Gerade in dieser sachlichen, unpersönlichen Hingabe an die Gedanken des Schaffenden liegt ein großer erzieherischer Wert, der rückwirkend auch das Gestalten von Klavierkompositionen vorteilhaft beeinflussen kann. Nur wer sich in das Gefüge eines Werkes vertieft und Klarheit über seine kompositionstechnische Eigenart gewonnen hat, ist imstande, es auf der Orgel sinngemäß darzustellen. Man steht hier gewissermaßen vor der Aufgabe, eine Kompositionsskizze zu instrumentieren. In doppelter Hinsicht ist die klangliche Ausgestaltung zu durchdenken: einmal in horizontaler Richtung, indem man die Einschnitte für den Registerwechsel festlegt, dann in vertikaler Hinsicht, um die richtige Verteilung auf die Manuale und das Pedal vorzunehmen. Selbstverständlich greift beides ineinander. Das musikalische Denken entwickelt sich z. B. bei Triospiel außerordentlich, da man seine Konzentrationsfähigkeit gleichzeitig auf drei Komplexe verteilt: die rechte Hand übernimmt auf dem ersten Manual die Oberstimme, die linke Hand greift auf dem zweiten Manual die Mittelstimmen, während das Pedal die Baßführung darstellt. Erst an der Orgel merkt man in voller Lebendigkeit, was Polyphonie ist. Hiermit eng verbunden ist die Ausbildung des Klangsinns und die Schärfung des Gehörs. Indem sich die Empfindlichkeit für die Eigenart der Registerfarben, für die Möglichkeiten ihrer Mischung und für die Fähig-

keit, die Klangwerte in den Dienst eines bestimmten Ausdrucks zu stellen, immer mehr steigert, gewinnt die gesamte musikalische Erlebnis- und Gestaltungstiefe des Spielers.

Schließlich sei noch auf die Improvisation hingewiesen, die mit dem Orgelspiel unzertrennlich verbunden ist. Hier haben wir noch einen Rest schöpferischen Musizierens, wie es in früherer Zeit von jedem nachschaffenden Musiker als Selbstverständlichkeit erwartet wurde. Eine Vorstufe hierzu bildet das selbständige Begleiten von Choralmelodien, denn das freie Spiel des Organisten lehnt sich in den meisten Fällen, den liturgischen Forderungen entsprechend, an den Choral an. Damit ist allerdings auch hier der Orgelspieler in seiner Subjektivität beschränkt; er ordnet sich einer gegebenen inhaltlichen und musikalischen Substanz unter. Von jeher ist das Choralvorspiel in improvisatorischer Form ebenso wie in kompositorischer Ausarbeitung ein Wirkungsfeld der Organisten gewesen, dem ihre besondere Neigung galt. Vergleicht man die Choralvorspiele verschiedener Meister miteinander, dann erkennt man, wie reich auf diesem Gebiet die Gestaltungsmöglichkeiten sind. Erst dann kann man von einer improvisatorischen Leistung sprechen, wenn auch gewisse rein musikalische Forderungen erfüllt sind. D. h. die musikalischen Einfälle dürfen nicht, eine unendliche, ungeregelte Kette bildend, zufällig aneinandergereiht werden, sondern es ist ein gewisses Maß von musikalischer Form zu wahren. Das Ganze muß einen einheitlichen Charakter erhalten, von einem Grundgedanken aus zu erfassen sein. Jedenfalls ist es eine Übung von höchstem Wert, seine schöpferischen Kräfte in dem Sinn zu entwickeln, daß man gleichzeitig die Bedingungen musikalischer Formung mit seinem subjektiven Ausdrucksstreben zu künstlerisch wirksamen Ausgleich zu bringen vermag, und es wäre ein bedeutender Fortschritt in unserer Musikerziehung, wenn wir das Improvisieren auch auf anderen Instrumenten mehr als bisher pflegen würden.

Viele unserer bedeutendsten Komponisten sind von der Orgel ausgegangen. Hierbei haben sie Wesentliches für die Entfaltung ihrer musikalischen Schöpferkraft gewonnen, wenn sie auch später vorwiegend für andere Instrumente geschrieben haben. Es ist bekannt, daß sich Beethoven in seiner Bonner Jugendzeit unter dem Einfluß seiner Lehrer van den Eeden und Neefe eingehend mit der Orgel beschäftigt hat. Selbst Robert Schumann, der in seinen gehaltvollsten Kompositionen wie kaum ein anderer die eigenartige Poesie des Klaviertons berücksichtigt, stellt den pädagogischen Wert des Orgelspiels außerordentlich hoch. Ein Wort von ihm möge am Schluß dieser Ausführungen stehen:

„Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird dir gar so wohl, dich selbst an die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deinen kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik. — Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel allsogleich Rache nehme, als die Orgel."

Das Gewerbe der Musikinstrumentenmacher

Von Rudolf Sonner-Berlin

Trotz des ständigen Vordringens immer stärker anwachsender Großbetriebe auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaues hat sich doch ein Teil der Handwerker als selbständig Gewerbetreibende erhalten können. Diese Handwerker beginnen trotz ihres schweren Lebenskampfes heute wieder eine hervorragende technische, wirtschaftliche und traditionsstarke Rolle zu spielen. Im allgemeinen ist der Stand der musikinstrumentenbauenden Betriebe gleichgeblieben. Dagegen fand eine örtliche Verlagerung statt durch die Abwanderung tüchtiger Handwerker aus den Notstandsgebieten nach den Großstädten. Das ist mit eine der Ursachen der Schrumpfung der Zahl der selbständig Gewerbetreibenden im Vogtland. Da andererseits die Verdienstmöglichkeit im Musikinstrumentenbau sich so sehr verringerte, daß einzelne Handwerker kein richtiges Auskommen mehr finden konnten, erfolgte ein ziemlich starkes Überwechseln in andere Berufe.

Heute gibt es im Deutschen Reich ungefähr 3500 Betriebe, die sich mit der Herstellung von Musikinstrumenten befassen. Eine durch wirtschaftliche und strukturelle Gründe verursachte Herabminderung sowohl des Inlands- als auch des Auslandsabsatzes hat in diesem Wirtschaftszweig schlimme Folgen angenommen. Während im Jahre 1913 noch beispielsweise 140 000 Klaviere hergestellt, wovon rd. 76 000 ausgeführt wurden, sank die Erzeugung im Jahre 1929 auf 65 000, wovon lediglich 31 000 im Ausland Absatz fanden. Diesem enormen Absatzrutsch sind eine Reihe von Firmen zum Opfer gefallen. Die vordem in diesen Firmen beschäftigten Handwerker haben sich infolgedessen als Klavierbauer und Klavierstimmer selbständig zu machen versucht, konnten jedoch nicht immer ausreichend existenzfähig werden. Wohl hat sich der Absatz im Jahre 1935 wieder um 25 bis 30% gehoben, allein diese leichte Belebung des Marktes kann nur im Weitersteigen die noch anhaltende Notlage beheben. Dagegen kann die Situation des Geigenbaues im Vogtland immer noch nicht als gut angesprochen werden. Auch im übrigen Reich hat das Gewerbe des Musikinstrumentenmacherhandwerkes noch schwer zu kämpfen. Daß es zu diesem wirtschaftlichen Notstand kommen konnte, hat seine Ursache in der Entwicklung, den dieser Gewerbezweig historisch genommen hat.

Die Berufs- und Gewerbestatistik der Vorkriegszeit verzeichnet eine Steigerung der mit der Verfertigung von musikalischen Instrumenten beschäftigten Personen. Allein was kann uns eine Gewerbestatistik frommen, die zwar genau die Berufsangehörigkeit von Personen sorgsam registriert, aber keinerlei Auskunft gibt über den Umfang der ausgeübten Berufstätigkeit; mit anderen Worten: wir erfahren von der Statistik nicht, ob der Gewerbetreibende wirtschaftlich selbständig geblieben ist oder in einem wie auch immer gearteten Abhängigkeitsverhältnis zu einem Unternehmer steht. Der Weg der Entwicklung der Instrumentenbau-Technik — heute im Abstand der Jahre deutlich erkennbar, — nahm den Weg vom reinen Kunsthandwerk nach der Industrie. Der hybride Machtwahn des wirtschaftlichen Nutzens, der das 19. Jahrhundert beherrschte,

drängte immer mehr zu einer Arbeitsteilung. Die Folge davon war, daß die Herstellung z. B. der Klaviere, der Orgeln, der Harfen, der Drehorgeln, der Mund- und Handharmoniken u. a. Instrumente aus dem Bereich des Handwerks ganz in den Fabrikbetrieb übergegangen sind. Auch ein Teil der Blasinstrumente verfiel der Industrialisierung. Im Verfolg der immer stärker in Erscheinung tretenden Arbeitsteilung wurde aus dem ursprünglichen Handwerker der Spezialarbeiter, der nur noch Einzelteile herstellte. Je spezialisierter aber die Tätigkeit sich gestaltete, um so abhängiger wurde der Instrumentenbauer vom Unternehmer, oder er verfiel ganz dem Händler.

Wohl kann ein solcher abhängiger Arbeiter nach außen hin den Anschein eines selbständigen Gewerbetreibenden bewahrt haben, ja, die Statistik kann ihn noch als Vertreter eines alten, ehrwürdigen Handwerkes führen; aber die Tatsache, daß er noch einem selbständigen Handwerksbetrieb vorsteht, vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß er in Wirklichkeit nicht mehr das ist, was wir unter einem freien Handwerker verstehen.

Der echte Handwerker vereinigt in seiner Person nicht nur die persönlichen handwerklichen Eigenschaften, sondern er verfügt darüber hinaus selbständig und nach eigenem Gutdünken über alle Produktionsmittel. Diese Universalität aber wird in dem Augenblick unterbrochen, da das Unternehmertum in das Handwerk in der Form des Verlages oder der Hausindustrie eindringt. Diese Produktionsform hat sich innerhalb des Musikinstrumentenmacher-Handwerkes am stärksten im Sächsischen Vogtland, in den Bezirken Markneukirchen, Klingental und Adorf herausgebildet.

Das typische Merkmal des Verlegersystems beruht darin, daß die in handwerksmäßiger Werkstatt hergestellten Produkte nicht mehr direkt dem Kunden, sondern einem Händler, einer Zwischenstation, übergeben werden, um sie in den Handel zu bringen. Diese Art kaufmännischer Händler heißt Verleger, weil sie Vorschuß, d. h. Verlag geben, den Heimarbeiter mit Rohstoffen verlegen können. Diese verlagsmäßig organisierte Hausindustrie kann unter bestimmten Voraussetzungen das Bild absoluter sozialer Ordnung widerspiegeln, aber in den meisten Fällen ist sie — und der historische Ablauf der Entwicklung hat es bewiesen — nichts anderes als eine Form harter, wucherischer Ausbeutung.

Innerhalb der Sparte des Musikinstrumentenhandwerks ist wohl der berühmte Geigenbauer Jakob Stainer das erste Opfer des Verlegersystems gewesen. Auf den Haller Märkten ist er mit dem Juden Salomon Huebmer zusammen gekommen, der ihn wahrscheinlich mit großen Versprechungen in sein Haus nach Kirchdorf gelockt hat. Dort arbeitete Stainer recht fleißig und gewissenhaft, den Gewinn der Arbeit jedoch hat sich der Jude eingestrichen. Als Stainer sich wieder freimachte, bekam er keinen Kreuzer ausgezahlt, im Gegenteil, der Jude forderte von ihm noch 24 fl. Miete, die Stainer nicht bezahlen konnte. 19 Jahre später klagte der jüdische Wucherer den Betrag beim Landgericht in Thaur ein. Stainer, nicht ahnend, daß er damit die ungerechte Forderung anerkannte, bezahlte 15 fl. und versprach den Rest später abzutragen. 1669 wurde Stainer gerichtlich gemahnt, aber nicht etwa wegen der Restschuld, sondern wegen des

vollen Betrages. Der Geigenbauer erhob zwar Einspruch beim Gericht in Kirchdorf, wurde aber dazu verurteilt, den ganzen Betrag zu erstatten.

Was dem Verleger zunächst eine Überlegenheit über den Heimarbeiter und Handarbeiter sicherte, war seine genaue Kenntnis sowohl der Märkte als auch der Absatzmöglichkeiten. Er vermittelte den Absatz, damit der Handwerker leben konnte. Anfänglich vertrieben wohl einige Instrumentenmacher ihre Erzeugnisse selbst, indem sie hausierend von Ort zu Ort zogen, aber letzten Endes ist ein guter Handwerker nicht auch zugleich ein guter Verkäufer. Aus diesem Grunde entschloß sich wohl auch die Markneukirchener Lauten- und Geigenmacherschaft im Jahre 1713, einen „Nichtgelernten" aufzunehmen. Diesem oblag es nun, für die handwerklichen Erzeugnisse Absatz zu schaffen.

Die vermögenderen und regsameren Meister entwickelten sich aber auch allmählich zu handeltreibenden Unternehmern. Ihre Werkstätten nannten sie dann Fabriken und sich selbst Fabrikherren. Zu ihnen rechneten sich auch jene, die ausschließlich mit Musikinstrumenten handelten. Es genügte ihnen, wenn eine wenn auch kleine Anzahl von Handwerkern für sie arbeitete. Diese Instrumentenbauer wurden von den Unternehmern in ihren Wohnungen oder Werkstätten belassen. Nur die Aufträge wurden zentral erteilt.

So bildete sich ungefähr seit dem Jahre 1806 in Markneukirchen eine regelrechte Heimindustrie für den Geigenbau heraus. Die Arbeitsteilung wurde jetzt so weit vorwärtsgetrieben, daß der Arbeitsprozeß zur Herstellung einer Geige sich aufspaltete in Arbeiter, die lediglich Geigenböden, Geigendecken, Zargen und Griffbretter herstellten, während handfertige Drechsler und Schnitzer Schnecken, Wirbel, Saitenhalter, Stege usw. machten. Da aber der Arbeitslohn des Familienvaters allein zur Lebensführung nicht ausreichte, mußte sich die ganze Familie am Arbeitsprozeß beteiligen. Innerhalb der Familie vollzog sich dann erneut eine Arbeitsteilung. Den Männern oblag dabei das Schnitzen, den Frauen das Beizen und den Kindern das Schleifen. War der Verleger Handwerksmeister, dann besorgte er abschließend das Zusammenfügen der Einzelteile und das Lackieren selbst. War er nur Händler, dann arbeitete in seinem Auftrag ein Geigenmacher diese Dutzendware fertig. Mancher fähige Geigenbauer sah sich zu solcher Lohnarbeit gezwungen, um überhaupt noch seine Existenz fristen zu können.

Verschärft wurde die Lage noch dadurch, daß die Verleger, wie in Mittenwald, lediglich in Naturalien entlohnten und dazu den Preis noch drückten. Dieser einseitige brutale Gewinn- und Herrschaftsstandpunkt führte notwendig zu den Anfängen eines schwer gedrückten Proletariats, das später einen fruchtbaren Boden abgab für die artfremde marxistische Lehre vom Klassenkampf. Durch die Gewinnpolitik der Verleger und Unternehmer sah sich der Hersteller gezwungen, seine Produktion zu steigern, um überhaupt leben zu können. So betrug z. B. die Jahresproduktion an Geigen mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ungefähr 18 000. Ein Blick auf diese Zahl genügt, um zu begreifen, daß das keine allerfeinste Kunstware mehr gewesen sein konnte. Modelle alter Meistergeigen wurden jetzt nur noch schematisch und geistlos kopiert. Der durch diese Arbeitsmethode herbeigeführte Niedergang des Geigenbauerhandwerkes wurde

noch dadurch verschärft, daß sich nun immer häufiger Personen mit schlechter oder überhaupt keiner Berufsausbildung als Instrumentenmacher betätigten. Diese serienmäßig hergestellten neuen Geigen ließen in ihren Tonqualitäten recht viel zu wünschen übrig. So entstand das bis in unsere Tage lebendige Vorurteil, daß nur die alten italienischen Meister imstande gewesen seien, wirklich hervorragende Streichinstrumente zu bauen. Der Handel sorgte weiterhin dafür, daß diese vorgefaßte Meinung bestehen blieb, und dem Geigenschwindel mit allen Formen seiner Fälschungen war Tür und Tor geöffnet.

Da die „italienische Geige" zu einem Begriff geworden war, versuchte man hinter ihr „Geheimnis" zu kommen. Von Berufenen und Unberufenen — angefangen von dem 1780 in Padua ausgesetzten Preisausschreiben bis in unsere Tage — wurden wissenschaftliche Untersuchungen und Experimente angestellt, um hinter das Konstruktionsgeheimnis zu kommen. Wohl zeitigten diese verschiedenen Forschungen beachtenswerte Ergebnisse, allein des Rätsels Lösung brachten sie nicht. Erst dem Reichsinnungsmeister des Instrumentenmacherhandwerks Max Möckel gelang die Wiederentdeckung der verschollenen italienischen Konstruktionsgrundsätze, die er in seinem Buch „Die Kunst der Messung im Geigenbau", Alfred Metzner-Verlag, Berlin, 1935, niedergelegt hat. Es zeigte sich, daß die aus mathematisch-geometrischen Formen heraus organisch entwickelten Geigen den besten alten Schöpfungen in nichts nachstanden.

Wohl hatte sich eine — wenn auch sehr kleine — Zahl strebsamer Meister, die der alten Handwerkstradition treu geblieben waren, Teilkenntnisse dieser Konstruktionsgrundsätze bewahrt. Wie sehr aber dieses Gewerbe von innen heraus einer Zersetzung ausgeliefert war, geht aus der Tatsache hervor, daß nun z. B. die Markneukirchener Tischler anfingen, Gitarren zu bauen, daß die Wirbeldrechsler, die Halsschnitzer und nicht zuletzt auch die Bogenmacher den Versuch unternahmen, sich in eigenen Innungen zusammenzuschließen. Erst nach jahrelangem Rechtsstreit siegte die Geigenmacherinnung gegen ihre Widersacher.

Die innere Gliederung des Handwerkes befand sich mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in einer Krise, wie die eben angeführten Tatsachen beweisen. Die rechtliche und wirtschaftliche Zuordnung der in einem Betrieb zusammengefaßten Personen war verankert in jener Organisation, die man Zunft nennt. Sie entstand mit dem Bürgertum in den Städten des Mittelalters und verfiel mit dem Aufkommen liberalistisch-kapitalistischer Wirtschaftsformen im 19. Jahrhundert.

Das alte Handwerk, gleichviel welchem Produktionsprozeß es diente, hatte zunächst rein familienhaften Charakter, behielt auch dieses Gepräge noch, als schon Geselle und Lehrling in diese Wirtschaftsform eingegliedert wurden. Die Familie einschließlich dieser fremden eingegliederten Personen bildete nicht nur eine Haushalt-, sondern auch eine Produktionsgemeinschaft. Alle stehen im Dienst des gemeinsamen Ganzen.

Die Zunftverfassung erwächst aus dem Bestreben, dieser Produktionsgemeinschaft Nahrung und Selbständigkeit zu sichern. Das konnte auf zweierlei Art geschehen: einmal, indem das Absatzgebiet nach Möglichkeit monopolisiert wurde, und andererseits, in-

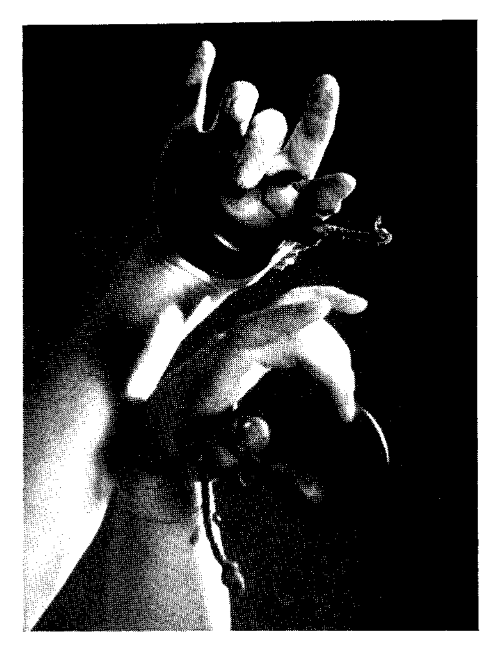
dem Fremde vom Produktionsprozeß ausgeschlossen wurden. Gleichzeitig mußte aber auch Sorge dafür getragen werden, daß die Arbeit auf eine gewisse Anzahl von Meistern beschränkt blieb. Darüber hinaus versuchte man, durch Regelung des Rohstoffbezuges ausgleichend zu wirken. Die einzukaufende Menge war festgelegt. Auch hatte jeder Zunftgenosse das Recht, sich am Einkauf eines anderen zu beteiligen.
Durch Festsetzung einer Höchstzahl von Gesellen und Lehrlingen wurde einerseits die Ausdehnung des Betriebes verhindert, andererseits die Produktionsmenge gewissermaßen genormt. Es war ferner verboten, einem Zunftgenossen die Kundschaft abspenstig zu machen, oder außerhalb der festgelegten Zeiten Waren zu verkaufen. Die Zunftverfassung und mit ihr das gesamte Gewerberecht war beherrscht von dem Leitgedanken, allen Handwerkern, Meistern und Gesellen, ein entsprechendes Auskommen zu sichern.
Da die Überfüllung eines Berufsstandes notgedrungen eine Verschlechterung der Arbeit mit sich bringen mußte, schrieb die Trompetenmacherordnung von Nürnberg aus dem Jahre 1625 vor: Da „der trommetenmacher in dieser statt fürnehmlich darumb so viel worden, daß sich etliche nit mehr ernehren oder erhalten können, dieweil sie soviel jungen gelernet, also soll hinfüro keiner einigen leerjungen anzunehmen und zu lernen macht haben, so lang biß die anzahl der jetzigen meister uf sechs abgestorben und herunter kommen ist; alß dann soll erst der eltiste meister wider einen jungen zu lernen anfahen, und ein jeder jung, wie bissero gebräuchlich gewesen, ufs wenigste sechs jar zu lernen schuldig sein."
Diese strengen Zunftgesetze garantierten nicht nur den Bestand der ihr unterworfenen Zunftgenossen, sie nahmen auch Einfluß auf die Qualität der Arbeiten. Dieselben Akten schreiben vor: Kein Meister soll „weder rohr noch hauptstück zu den trommeten oder posaunen gehörig mit schlechtem harten loth löten, auß welchem nichts guts werden kan, bey straf zweyer gulden" und weiterhin „weil bißhero von etlichen meistern sehr schlechte und unbestendige arbeit gemacht und der kaufer sehr damit betrogen worden, so sollen hinfüro alle allhier gemachten trommeten und posaunen durch die geschworenen meister geschauet und was für gut erkennet wirdt, mit einem kleinen nürmbergischen adtler gezeichnet werden; welcher meister aber ungeschauet und ungezeichnet verkauffen wirdt, der soll fünff gulden zur poen und straff verfallen sein." Ähnliche Bestimmungen hatten Gültigkeit für die Antwerpener Klavierbauerzunft, deren Satzungen verlangten, daß jedes Erzeugnis gezeichnet sein mußte, und daß jeder Geselle als Meisterstück selbständig und allein ein Klavier bauen mußte.
Die Forderung nach Qualitätsarbeit verschaffte gerade dem Blasinstrumentenbau in Nürnberg schon frühzeitig einen Weltruf. Wenn sich auch für das 15. Jahrhundert noch keine geschriebene Zunftordnung nachweisen läßt, so steht doch fest, daß die Nürnberger Meister einem ungeschriebenen Gesetz folgten. Schon im Jahre 1441 kommt ein Mitglied der estensischen Hofkapelle nach Nürnberg, um Flöten anzukaufen. Der Nürnberger Trompetenmacher Hans Meuschel war „wegen seiner Kunst, weil er dergleichen blasende Instrumenta gar nett und accurat zu machen wuste, allenthalben sehr berühmt". Im Auftrage des Papstes Leo X. (1513—1521) verfertigte der Genannte „ver-

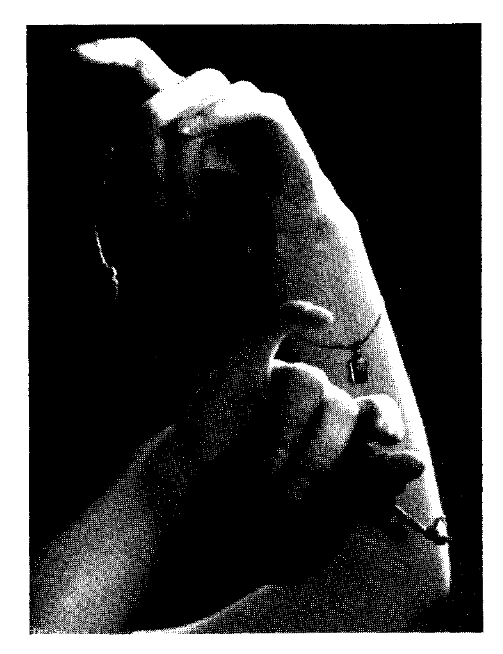
Entwurf zu Verdis „Don Carlos" von Edmund Erpf

4. Bild: Platz vor der Kathedrale

Entwurf zu Verdis „Don Carlos" von Edmund Erpf (Aus „Blätter der Staatsoper")

6. Bild: Gefängnis des Don Carlos





Photos: Konrad Weidemann, Berlin (2)

Die Hände der Tänzerin Almut Dorowa, einer Meisterin der Kastagnetten.

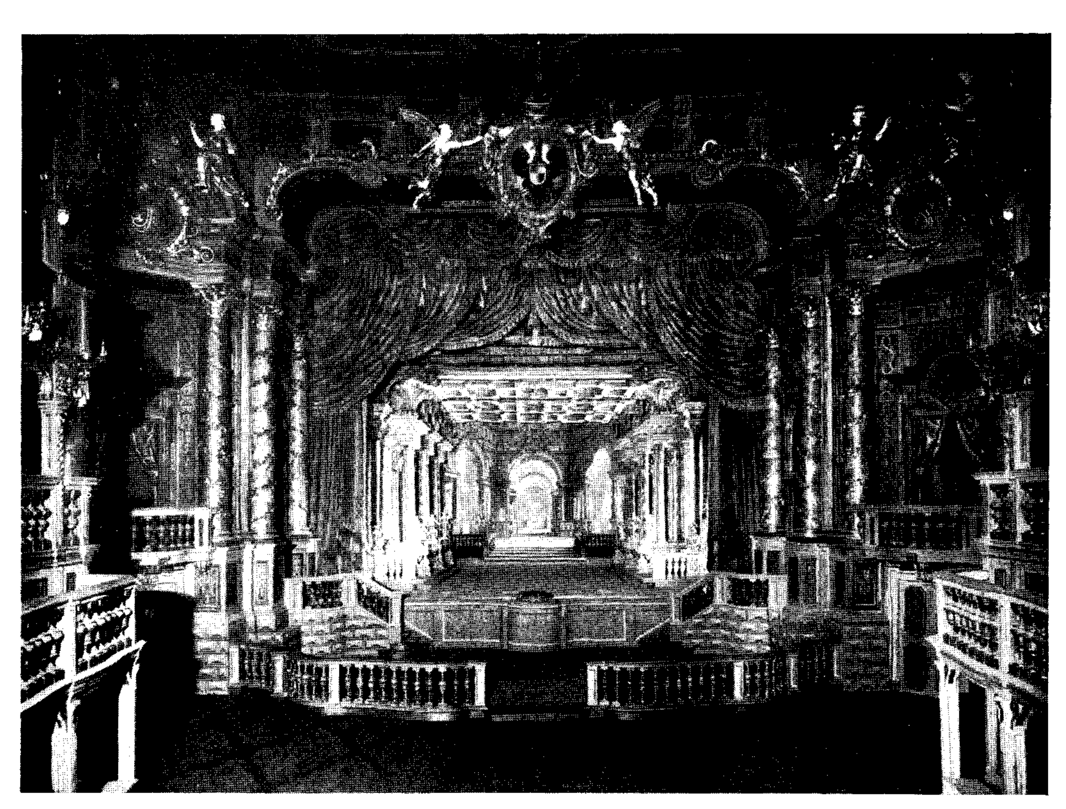


Photo: K. Gundermann, Würzburg

Das Bayreuther Opernhaus in seiner jetzigen Gestalt.

schiedene silberne Posaunen". Dieser Meuschel ist nach dem Zeugnis des Nürnberger Stadtchronisten Doppelmayr nicht nur ein fürtrefflicher Instrumentenbauer, er weiß auch sie „sowohl allein, als bei der Vocal-musique, wie es dazumal der Gebrauch war, gar lieblich zu tractieren", und deshalb ließ ihn auch der Pabst „wegen seiner Geschicklichkeit nach Rom kommen, und die Posaune, weil er ein besonderes Wohlgefallen daran hatte, zum öftesten vor ihm blasen, worauf er dann wohl beschencket wieder zuruck gekehret, und nach deme er auch an anderen grosen Höfen seine Kunst gezeiget". Da war auch in Nürnberg „ein Pfeiffenmacher, um allerhand blasende Instrumenta, absonderlich die Fagotte &c. von einer außerordentlichen Größe, nett zu drehen, sehr rein zu spielen, und alle gar fein auch in die Höhe zu blasen, fast aller Orthen deßwegen berühmt, und zugleich immer beschäfftiget, von solchen Pfeiffen-Wercken sowohl durch Teutschland als nach Franckreich und Italien vor die Liebhaber der Musique gar viele zu verfertigen".

Zum Schutz ihres Gewerbes erbaten sich die Geigen- und Lautenmacher in Füssen einen Zunftbrief, der ihnen unter dem 22. April 1606 vom Vogt genehmigt wurde. Anlaß zu dieser Forderung war wohl der Umstand, daß sich in diesem kleinen Ort 18 Meister niedergelassen hatten. In dieser Zunftordnung war festgelegt, daß ein Meister nur einen Lehrbuben halten durfte, der außerdem eine fünfjährige Lehrzeit zu absolvieren hatte. Wanderte ein Meister zu, so durfte er erst nach Ablauf von zwei Jahren einen Lehrjungen annehmen. Nur der ehelich geborene Sohn rechtschaffener Eltern wurde zu dem Handwerk zugelassen. Wollte ein Ortsfremder, ein „Ausländischer", sich als Meister niederlassen, so mußte er zunächst seine Kunst beweisen, darüber hinaus noch zwei Jahre bei einem einheimischen Meister als Geselle arbeiten. Die Bedingungen konnten allerdings erleichtert werden, wenn er die Witwe oder die Tochter eines Meisters ehelichte. Nicht zugelassen wurden Ledige. Ihnen durften auch keine zu verarbeitenden Rohstoffe geliefert werden. Bevor der Geselle sein Meisterstück ablegte, hatte er eine zweijährige Wanderschaft hinter sich zu bringen. Die Lossprechung des Lehrlings geschah durch zwei Meister. Viermal im Jahr war Zunftversammlung, zu der der jüngste Meister einlud. Die Versäumnis einer solchen Versammlung zog Strafe nach sich. Wer eine solche Zusammenkunft durch Streit störte, mußte eine Buße entrichten, wenn nicht die „Obrigkeit eine schärfere Strafe verlangte".

Daß auch die Arbeiten von der Zunft überwacht wurden, geht daraus hervor, daß man 1625 zwei Meistern zur Auflage machte, ihre fertigen Arbeiten der Zunft vorzulegen. Sollte diese von einem Ankauf Abstand nehmen, so blieb es den Herstellern überlassen, sie im freien Verkauf abzusetzen. Aus diesem Passus läßt sich schließen, daß die Zunft von sich aus den Absatz regelte. Dieser Rückschluß wird noch dadurch gestützt, daß die fertigen Instrumente von der Zunft geschätzt wurden. Außerdem bestand ein Verkaufsverbot unter der Schätzungssumme.

Die rein gewerbliche Tätigkeit der Zunftgenossen schloß eine Musikausübung nicht aus. So findet sich ein Meister eingetragen mit dem Prädikat „Chormeister".

In Augsburg waren die Geigen- und Lautenmacher der Tischlerzunft eingegliedert. Auch hier konnte sich der Geselle durch Einheirat zum selbständigen Meister machen.

Die Einreihung in andere Zünfte liegt in der Nachbarschaft der Gewerbe begründet. Drechsler, Tischler und Blechner mußten notgedrungen in den Aufgabenkreis des Instrumentenbaues einbezogen werden. Metallarbeiten waren für die Blechblasinstrumente nötig, genau so wie Drechslerarbeiten für die Holzblasinstrumente.

Auch in den Zunftakten von Markneukirchen läßt sich ein Fall nachweisen, daß ein einem benachbarten Gewerbe Angehöriger, nämlich ein Drechsler, in die Zunft der Geigen- und Lautenmacher als Meister aufgenommen wurde. Die Markneukirchener hatten sich zu einer Zunft zusammengeschlossen, um sich gegen die Einwanderungen aus Böhmen zu schützen. Die Satzungen wurden am 6. März 1677 durch den Herzog Moritz von Sachsen bestätigt. In diesem Zunftbrief findet sich die Vorschrift, daß nur derjenige Meister werden konnte, der zunftmäßig gelernt und mindestens zwei Jahre auf Wanderschaft gewesen war. Weiterhin mußte er ein Meisterstück vorweisen. Als solches war vorgeschrieben die selbständige Verfertigung einer Diskantgeige, einer Laute, einer Gitarre, einer Viola da gamba oder einer Bratsche. Das Meisterstück wurde unter Aufsicht des Zunftmeisters hergestellt. Die Entscheidung über die Aufnahme in die Zunft erfolgte vor offener Lade. Der neu aufgenommene Meister beschwor dann in feierlicher Form, sich an die Zunftsatzungen halten zu wollen und das Handwerksgeheimnis zu wahren. In verschiedenen Bestimmungen werden noch andere Einzelheiten festgelegt, z. B. die Höhe des Eintrittsgeldes, der Beiträge u. a. m. Diese Zunftordnung beherrschte in strenger Gebundenheit Leben und Denken. Der einzelne trat hinter dem Wollen der Gesamtheit zurück. Die ganze Zeit, in welcher das Zunftwesen seine Gültigkeit hatte, trug durchaus das Gepräge der Gemeinschaft. Mit dem Durchbruch des schrankenlosen Individualismus tritt die Gewerbefreiheit in Erscheinung. Der Individualismus war in seiner Entstehung auf das engste mit der rationalistischen Denkweise jener Zeit, die mit vernünftigem Denken, mit dem Verstand allein, alles zu erklären versuchte, verbunden gewesen. In dem „größten Glück, der größten Zahl" hat diese individualistische Auffassung das Ziel aller staatlichen und wirtschaftlichen Politik erblickt. In Wirklichkeit aber brachte die individuelle und gewerbliche Freiheit dem Handwerker Abhängigkeit und traurige Zeiten. Als dann im 19. Jahrhundert vollends alle Bestimmungen zur Regelung des Verhältnisses zwischen Verleger und Heimarbeiter fielen, geriet das Instrumentenmacherhandwerk gänzlich in Verfall. Die früher freien Kleinmeister fristeten nun als abhängige Lohnarbeiter ein kärgliches Dasein.

Der Durchbruch der nationalsozialistischen Weltanschauung verschaffte wieder einer ständisch gegliederten Staatsauffassung Geltung und Anerkennung. Der neue Staat trat wieder erfolgreich für den Schutz des Handwerkes ein. Es ist klar, daß die nationalsozialistische Regierung die Schäden, die ein durch das französische Revolutionsdogma fehl geleitetes Jahrhundert verursacht hatte, nicht in kürzester Zeit ungeschehen machen konnte. Schon die Erkenntnis des Vorteils des eigentlichen Kunsthandwerkes bedeutete einen wesentlichen Fortschritt. Je mehr es nun aber gelingen wird, das Verlegersystem zurückzudrängen, um so mehr kann der alten Form des Handwerkertums wieder freie Bahn geschaffen werden. Allerdings ergibt sich mit natürlicher Notwendigkeit, daß die Anforderungen, die jetzt an den Musikinstrumentenmacher

gestellt werden müssen, wesentlich höher sind. Es genügt nicht mehr, daß der junge Mensch, der diesen Beruf ergreift, lediglich handfertige Geschicklichkeit mitbringt, er muß auch über ein sicheres Formgefühl, geometrisch-mathematische und akustische Kenntnisse, gutes Allgemeinwissen und über ein feines Ohr verfügen. Der Nachwuchs muß in Fachschulen ausgebildet werden. Es wird fortab nicht mehr genügen, wenn er imstande ist, vollwertige Konzertinstrumente zu bauen, er muß darüber hinaus auch eine regelrechte musikalische Ausbildung erhalten. Das sind unerläßliche Voraussetzungen zur erfolgreichen Ausübung des Musikinstrumentenmacherhandwerkes. Den Strebsamen wird dann weder der ideelle noch der wirtschaftliche Erfolg versagt bleiben, so wenig wie jenen alten Zunftmeistern, die einen so lebendigen und aufgeschlossenen Sinn für schöne und werkgerechte Formgebung hatten. Je mehr sich in dem heranwachsenden Handwerkerstand der Qualitätsgedanke durchsetzt, um so größer werden auch seine geschäftlichen Erfolge sein. Ein gesunder Handwerkerstand auf dem Gebiet des Musikinstrumentenbaues ist aber zugleich auch ein wesentlicher Faktor des Kulturlebens überhaupt.

Las castañuelas

Die Kastagnetten

„Palillos" werden die Kastagnetten in Spanien im Volksmund genannt, weil sie aus „palo", d. h. Holz gemacht werden. So nennt sie die Zigeunerin, die Tänzerin, die Künstlerin ... Und wieviel Verborgenes klingt in diesen scheinbar so leblosen vier kleinen Muscheln aus Holz, die in den Händen der Tänzerin jauchzen und klingen, und ohne die es keinen spanischen Tanz geben würde. Die Palillos flüstern das Geheimnis der Seele des Tanzes in das Ohr der Tänzerin — sie erzählen von Liebe und Leid, Klagen und Eifersucht ... alles ... Gutes und Böses, Lustiges und Trauriges. Und das, was die Kastagnetten ihr erzählen, ist das, was ihren Tänzen Leben gibt: Grazie, Stolz, verhaltenes Temperament, übersprühenden Gefühlsübermut. Man muß sehr, sehr tief empfinden können, um die Sprache der Palillos zu verstehen.

Vier Stückchen Holz, aus denen jeder Tischler zwei Paar Kastagnetten anfertigen könnte, und doch wie wenige gibt es, die diese Kunst verstehen. Der Kastagnettenschnitzer muß ein Künstler sein, dessen Name zur Geschichte des Tanzes gehört. — „Romerito" war ein solcher Künstler; in einem Stall hatte er seine Werkstatt. Keiner kam ihm gleich, und als das letzte Paar seiner Kastagnetten beim Tanz zerschlagen war, hörte man niemals wieder diese klare, sonore und ausdrucksvolle Stimme. Keinen gab es wieder, der das Holz so wählte, so pflegte, bearbeitete, polierte und stimmte wie er. Er war der Stradivarius der Kastagnettenschnitzer. Nach vielen Jahren erst wurde Francisco Bonilla sein Nachfolger, ihm folgten Ramirez und Martinez, der nunmehr 72jährig der letzte dieser Reihe ist.

Aus Asien stammen die Ahnen der Palillos. Als lose Hartholzleisten (etwa 15 cm lang, $2^1/_2$ cm breit und 1 cm stark) wurden sie zwischen Mittel- und den beiden nächstliegen-

den Fingern gehalten und durch seitliches Drehen der Hände schlugen die Hölzer gegeneinander. Von Afrika her wanderten sie in Südspanien ein, wo man sie später aus Muscheln anfertigte und sie „crusmatas" oder „crótalos" nannte. Noch heute heißt die Lehre der Kastagnetten „Crotalogia".
Später fertigte man sie aus Kastanienholz an, und als die romanische Sprache ihren Einzug in Spanien hielt, entstand wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Kastanienfrucht der Name „Castañuelas", aus dem Lateinischen „castanea". Das Spiel der Kastagnetten nennt man „tañido".
Ein Kastagnettensatz besteht aus vier muschelartig geschnitzten Hartholzstückchen, je zwei durch ein Band oder Schnur zusammengehalten. Jedes Paar ist verschieden abgestimmt, — das für die rechte Hand ist höher im Ton, das Spiel ist ein Girren und Lachen, ein Kosen und Erzählen, Locken und Abwehren, — es ist das weibliche Element. Das für die Hand des Herzens bestimmte Paar hält den rhythmischen Takt des Tanzes ein; es ist die ruhige und gemessene Stimme des Mannes, die dem übersprühenden Gesang des Weibes Sinn und Ordnung gibt.
Rhythmus und Harmonie in der Übertragung des inneren Erlebnisses auf die Fingerspitzen, das ist die Kunst des Kastagnettenschlagens. So entstehen die wunderbaren „glisados, destacados, ondulados, trinos, redobles, arpegios", hervorgezaubert nur aus den Händen ganz großer Könnerinnen des spanischen Tanzes. Nur aus den Kastagnetten der Argentina, Argentinita, Laura de Santelmo, Nati Morales, Almut Dorowa und Teresina Boronat hört man dieses berauschende, bewegende Schlagen, das den Herzschlag der unter allen Himmeln der Erde wohnenden Menschen zu einem schnelleren Rhythmus und Feuer der Begeisterung zwingt. Escosura

Vom Schafdarm zur Saite*)

Da liegen in kleinen Bündelchen vor mir ganz eigenartige, gelbliche, auch graue Schnüre, die an manchen Stellen verbreitert sind. Ich würde nie erraten, daß es Schafdärme sind, die getrocknet wurden und hier nun zu den verschiedensten Saiten verarbeitet werden sollen. Bald werden sie auf Violinen, auf Gitarren, auf einem Cello oder gar auf einem Tennisschläger sein. Die Därme kamen zu uns aus England, Australien, aus Südafrika oder sonst aus einem Lande mit Schafzucht. Auch von unseren deutschen Schafen sind Därme dabei, die allerdings nicht die Güte der anderen erreichen. Die Därme sind getrocknet. Man sieht ihnen noch an, wie sie einmal hierfür aufgespannt waren. Jetzt werden sie kiloweise gekauft.
Die Därme werden zuerst in Wasser, dem Chemikalien beigefügt sind, aufgeweicht. Beim Herausziehen eines solchen ausgeweichten Stückes, dem man jetzt den Darm wirklich ansieht, ist man erstaunt über die Länge. Meter um Meter läßt sich ziehen, immer noch hört es nicht auf. Über 30 Meter sind die längeren. Durch das Weichen sind die Därme

*) Wir verweisen auf die zu diesem Aufsatz gehörende Bilderseite.

wieder schleimig geworden. Sie werden deshalb zwischen dem Daumen und einem kleinen Eisen durchgezogen. Erst jetzt können sie gespalten oder geteilt werden. Ein scharfes Messer kommt auf ein Brett. An die Klinge des Messers werden drei verschieden große Beinchen gesteckt. Über diese Spitzen wird nun der Darm gestülpt und dann weiter darübergezogen. Dabei wird er in der Mitte auseinandergeschnitten. Dünnere Därme kommen eben über das kleinere Beinchen, die weiteren über die größeren. Rechts und links stehen bereits kleine Becken. Das Darmende wird an einem Stück Holz befestigt, während der Darm in das Wasser gelangt. Hier kann er nun weiterbleichen.

Aber der Darm ist immer noch so klebrig, daß er erst nochmals entschleimt werden muß. Diesmal geschieht es in der Schleimmaschine. Das Holz mit den vielen halben Därmen wird herausgenommen und in die Maschine eingesetzt. Die Därme werden zwischen Eisen und Gummi durchgezogen, verlieren dadurch den Schleim und dann werden sie zwischen starken Walzen gleich wieder getrocknet, soweit dies eben jetzt möglich ist.

Dann beginnt auf dem großen Holztisch, der so eingerichtet ist, daß das Wasser immer gleich abfließen kann, das Aufziehen und Abmessen. Auf dem Tisch sind die verschiedenen Längen eingeritzt, also die Längen, die die einzelnen Saiten später einmal haben sollen. Jetzt muß richtig eingeteilt werden, damit aus jedem Kilo möglichst viele Saiten gewonnen werden. Da werden die langen Därme gemessen und je nach der besten Möglichkeit ergeben sie vielleicht vier Längen Violinsaiten oder zwei Längen Gitarrensaiten. Auf kleinen Häufchen werden sie sauber geordnet zusammengesetzt. Gleichzeitig aber werden immer so viele Därme zusammengelegt, die dann eine Saite ergeben.

Aus dem scheinbaren Wirrwarr der vielen Därme nimmt der Saitenmacher jetzt einen Strang heraus und verknüpft sie an einem Stückchen Schnur. Dann mißt er die genaue Länge ab, schneidet den überflüssigen Rest ab und bindet wieder an das Ende ein Stücklein Schnur als Schlinge. Die beiden Enden werden zwischen Stäbe gespannt. Aus solch einem langen Stück entstehen dann vier Längen Violinsaiten. Jetzt aber sind die Därme noch naß und aufgequollen. So wird Stück um Stück herausgeholt. Je zwei Darmschnüre werden jetzt an eine Maschine gebunden und die einzelnen Saiten fest verdreht. Damit die Därme bleichen und den unangenehmen Geruch verlieren, kommen sie eine Nacht hindurch in einen Kasten und werden tüchtig ausgeschwefelt. Dies erhöht zugleich ihre Haltbarkeit. Nach der Herausnahme aus dem Schwefelkasten werden sie zum Trocknen auf Rahmen aufgespannt. Die Rahmen sind verschieden groß, ebenso, wie es die Länge der Saite verlangt. Nach dem Trocknen werden die Saiten nochmals eingeweicht und wieder geschwefelt. Dann werden sie erneut aufgespannt, dieses Mal aber auf die Stehrahmen in der Abreibestube. Sie sind nämlich derart rauh, daß man unmöglich auf ihnen spielen könnte. Nachdem sie trocken sind, werden sie mit Kreide eingerieben und nun tüchtig mit Bimsstein bearbeitet. In den Bimssteinen sind Rillen, in welche die Saiten eingeführt werden. Nun wird fest hin und her gerieben. Dabei verlieren die Saiten alle Unebenheiten, werden glatt und können nun abgenommen werden.

viele Saiten werden jetzt noch umsponnen. Diese Arbeit geschieht in eigenen Saitenspinnereien. Auch diese Arbeit erfordert geschickte Hände. Auf Maschinen werden die Darm-, Stahl- oder Seidesaiten eingespannt. Nach dem Einschalten des Motors drehen sie sich rasend herum. Dabei schlingt sich der Metallfaden, sei er nun aus Kupfer, aus Aluminium oder gar aus Silber, um die Saite. Der Saitenspinner muß nur recht darauf achten, daß der Draht sich vollständig gleichmäßig auf die Saite legt. An der Stelle, an welcher später die Saite mit dem Wirbel in Berührung kommt, wird die Umschlingung weiter, zum Ende wieder enger. Zuletzt kommen die vielleicht noch mit Farbe und Schlinge versehenen Saiten in die bekannten Umhüllungen.

Willi Albrecht

Proteus Tonalismus

Von Hermann Waltz-Krefeld

Unter den musikalischen und musiktheoretischen Grotesken der Zeiten kurz vor Adolf Hitlers Machtergreifung war wohl keine zweite von ähnlicher Absurdität wie die „Zwölftöne-Musik" Mathias Hauers, die sich zu dem Satz von der „Beziehungslosigkeit zwischen den Tönen" verstieg. Es war die Zeit des musikbolschewistischen Atonalismus, jenes Irrwahnes, der im vollkommenen Zerfall unserer bestehenden Musik das Heil der Kunst erblickte und uns an Stelle Bachscher und Beethovenscher Töne das ideale Kulturgut verjudeter Zulukaffernmusik vorsetzen wollte. Eine solche perverse Einstellung ist vielleicht nur dadurch möglich gewesen, daß man wissenschaftlich die tonalen Bindungen in der Musik einzig als Sache der Gewöhnung, der Überlieferung, des Stiles ansah (und auch noch heute ansieht), so daß also die tonale Einstellung unserer Kunstmusik zumindest als Einseitigkeit, oft genug aber auch sogar als Ursache einer Entwicklungshemmung ansah. Die Konjunktur griff hier mit fast unbegreiflichem Erfolg zu und predigte: Los von der Tonart! Der überraschenderweise vermittelnde Standpunkt Arnold Schönbergs, der da in seiner Harmonielehre anführte, daß die Tonart ein hochbedeutender Kunstfaktor sei, freilich nicht unentbehrlich, enttäuschte seinerzeit sehr stark die Unentwegten der „ars nova" von 1910 bis 1933! Daneben blühte der Weizen derer um die Vierteltöne, Sechsteltöne, Achtelstöne und Zwölftelstöne (Alois Haba, Jörg Mager, Awraamow u. a.). War es doch wiederum nichts anderes als die Tonaleinstellung des Hörens, die den „Fortschritt unseres Hörens" und damit der eigentlichen Musik hemmte, da sie ja auf Halbtönen als allerkleinsten Musikintervallen „festgefahren" war und also die feinen Tonspaltungen, die unser Ohr willig aufnahm, aus der Musik ausschloß! Neue und umwälzende Erkenntnisse mußten also hier den Weg zum Fortschritt bahnen! Der unverzeihliche „Rückschritt", den ein armseliger Johann Sebastian Bach seinerzeit mit seiner unverständlichen Unterstützung der gleichmäßigen Temperatur („Das wohltemperierte Klavier") förderte und in den weiteren in der Irre gehenden Komponisten wie Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Reger und wie alle die eben nur-deut-

schen Tonsetzer hießen, Nachahmer finden ließ, dieser Rückschritt mußte doch endlich erkannt und wieder gutgemacht werden! Und so tauchten denn die Rekord-Genies in Massen auf, lauter „Führer", die den Hebel dort ansetzten, wo er vor Jahrhunderten schon hätte angesetzt werden müssen, um unsere Musik vor den bedauerlichen Fehlwegen der Klassik und Romantik zu bewahren: an der Tonart, diesem Hemmschuh des Fortschritts, dieser Gehörs-Zwangsjacke, die keine Viertelstöne, geschweige denn Achtels- und Zwölftelstöne usw. aufkommen lassen wollte! Mit ihren plumpen Halbtonschritten und deren Potenzierungen zertrampelte die Tonart jedes feinere Hören und Empfinden! Die Wissenschaft „bestätigte" dies scheinbar! Denn sie stellte unwiderleglich fest, daß unsere normalen Ohren mit Leichtigkeit nicht bloß Viertels- und Zwölftelstöne, sondern sogar Hundertstelstöne und noch feinere Tonspaltungen zu unterscheiden vermögen [1]). Empörend, wie die Tonart uns einengt! Schluß damit! — „Atonalität" sei's Panier! — Groß und erhebend waren der Gedanke und das Bewußtsein, am Beginn einer neuen Zeit zu stehen und mitzuhelfen mit seinen hehren Erkenntnissen am Bau einer noch unabschätzbar hochstehenden neuen Musikkultur, gegen die alle bisherigen Leistungen unserer sogenannten Großmeister nur ein Kinderspiel gewesen sind! Schade, daß das Jahr 1933 diesem ganzen Zauber ein ebenso jähes wie gründliches Ende bereitet hat!! — Es wär' so schön gewesen!

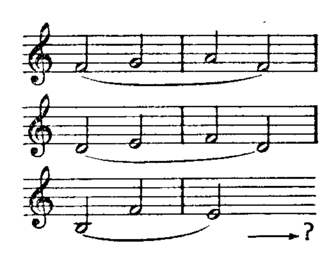
Und wo stehen wir heute mit unserer Anschauung von der Bedeutung der Tonart und des Tonalismus? — Nach wie vor gilt jede tonale Einstellung als Sache des Stils, der ästhetischen Anschauung, als Gewöhnungsergebnis; und selbst dort, wo man die zwangsläufige tonale Einstellung erkennt und anerkennen muß, erklärt man diese unvermeidliche Tonaleinstellung als „erworbene Fähigkeit" und betont, daß es „ursprünglich kein tonales Empfinden der Kinder gibt" [2]). Tatsächlich äußern unsere Kinder nur nach und nach ihr tonales Empfinden so weit, daß es ihnen selbst oder doch dem Beobachter erkennbar wird. Ist dies aber ein Beweis dafür, daß wir keinerlei tonale Höreranlagung, d. h. keine sinnliche Grundgegebenheit, von Natur aus besitzen? Muß doch jeder der Sinne erst entwickelt werden, da er nur keimartig angeboren wird! Wird doch jedes Körperorgan durch Vernachlässigung stumpf bzw. durch Pflege auf ein erstaunliches Höchstmaß seiner Leistungsfähigkeit gebracht!

Als weiterer Beweis für den nicht-tonalen Urgrund unseres Musikhörens gilt unbestritten die Tatsache, daß fremdrassige Völker keinen Sinn für eine tonale Einstellung beim Musizieren aufweisen und daher eine Musik zuwege bringen, die uns Europäern vollkommen unverständlich ist, wie auch umgekehrt unsere tonale Musik jenen Völkern unverständlich ist. Dieser Umstand fällt schon schwerer ins Gewicht! Ist er aber ein tatsächlicher Beweis, daß diese Menschenrassen keinerlei dem unsern ähnlichen Tonalsinn keimartig besitzen? — Könnte er nicht, ebenso wie unsern Kindern, auch diesen Völkern angeboren sein, aber vernachlässigt, abgestumpft, ja sogar absichtlich unterdrückt?

---

[1]) Z. B. Th. Ziehen, Leitf. d. phys. Psychologie.
[2]) Schünemann, „Musikerziehung" 1930, S. 55.

Da ist denn von vielleicht entscheidender Wichtigkeit die Frage: haben sich niemals bei fremdrassigen Völkern Spuren tonalen Empfindens gezeigt?
Weiterhin ist von ausschlaggebender Bedeutung die Frage: Welche Merkmale schreiben wir einem tonalen Hören zu? — d. h. also: Welchen Anforderungen muß das Gehör einer Versuchsperson genügen, wenn wir es als tonal-empfindend erkennen sollen? Hier kann nur ein Musiker mitreden bzw. ein Mensch, der die eigenartigen Beziehungen zwischen den Tönen, ihre Spannungen und Entspannungen, das durch sie geweckte Leben und Kräftespiel tausendfältig erlebt und beobachtet hat. Das tonale Kräftespiel kann nämlich niemandem erklärt werden, es kann keiner Versuchsperson klargemacht werden, um was es sich handelt, es sei denn, sie sei selbst schon längst tonal „eingestellt". Einzig das Vorhandensein eines sogenannten „Grundtones" oder „Zieltones", um den sich andere Töne gruppieren, oder auf den sie zustreben, wie Eisenteilchen auf einen Magnetkern, einzig diese schon außerordentlich starke Tonalwirkung kann notdürftig begreifbar gemacht werden, aber auch nur an Hand von Beispielen und Vergleichen. Wie leicht aber selbst dabei noch Mißverständnisse auftauchen können, die dann als Fehlergebnisse fungieren, ist oft genug erfahren. Immerhin können wir nunmehr schon eher den obigen Fragen nähertreten. Gibt es Musik fremder Völker, in der wir selber Grundtonwirkungen verspüren können? — Oder noch wichtiger: Haben sich Völker schon selber über solche Grundtonwirkungen geäußert? Ist dies der Fall, dann müssen sie schon in einem verhältnismäßig sehr starken Maß eine tonale Hörweise verspürt haben. Denn der Musiker weiß aus Erfahrung, daß ein tonales Hören noch nicht unbedingt eine klare Grundtonausprägung mit sich bringen muß. Zur Grundtonausprägung gehören vielmehr schon starke und gleichgerichtete Tonalkräfte. So ergeben folgende Töne F—G—A—F zunächst einmal die Einstellung auf F-dur als nächstgelegen! Folgen ihnen die Töne D—E—F—D, so kann d-moll eintreten, es kann aber auch F-dur bleiben. Folgen nun wiederum die Töne H—F—E, so schwankt das Tonalergebnis wiederum zwischen a-moll und E-dur! Hier schwankt also selbst der Kundige und Geübte! Das Zuviel an Tonalwirkungen kann



hierbei sehr wohl zu dem Ergebnis führen, daß überhaupt keine Tonalwirkung festgestellt werden kann! Der Fehlschluß, daß die Versuchsperson überhaupt nicht tonal empfinde, liegt bedenklich nahe!
Da ist es denn ganz erstaunlich, daß die alten Chinesen bereits vor Jahrtausenden in ihrer pentatonischen Skala klipp und klar den Grundton festgestellt und beschrieben

haben: die Töne F—G—A—C—D enthalten den Ton F als „Kaiser"! — Die alten Inder kannten den Grundton sehr genau; sie nannten ihn „Ansa" („wie einem Herrscher dienen der Ansa die übrigen Töne"), und die alten Griechen verglichen den Grundton mit der Sonne, die übrigen Töne mit den Planeten.

Bekannt ist J. Fillmores Bericht, daß die Indianer ihre eigenen Melodien in der europäischen Harmonisierung mit „besser" als vorher bezeichneten. — Die Untersuchung siamesischer Melodien brachte K. Stumpf zu der Überzeugung, daß in allen diesen Melodien ein Hauptton unverkennbar sei. — Der Beispiele ließen sich noch mehr anfügen. Indessen gibt es auch Beispiele genug, aus denen wir Europäer uns keinen Vers zu machen vermögen, Beispiele, die uns in jeder Hinsicht unverständlich sind. Erstaunlich klar tonal gehalten war dagegen die Musik der Chinesen auf dem Weltkongreß für Freizeit und Erholung am 25. Juli 1936 in Hamburg.

Unser Notenbeispiel zeigte bereits deutlich, daß es schon bei tonal Geübten und tonal Erzogenen Schwierigkeiten machen kann, durch Versuche festzustellen, ob sie überhaupt tonal hören (!!). Kann doch das Schweben zwischen verschiedenen Tonalfeldern Sinn haben! So kann auch die Vermeidung jeder klaren Tonaleinstellung der Töne Sinn haben! Wie nun, wenn andersrassige Völker gar auf Grund eines deutlichen oder undeutlichen Tonalempfindens die Ausprägung tonaler Gebilde vermeiden, nicht lieben, verabscheuen? Umgeht doch selbst unsere Kirchenmusik vielfach die allzu profan-wirkende tonale Klarheit und Bestimmtheit ihrer Musik!! (Was ist z. B. der „phrygische Schluß" anderes als ein C-dur/a-moll mit Abschluß auf der Dominante E—Gis—H, die ihrerseits stark nach E-dur neigt!?)

Man darf somit getrost annehmen, daß eine allgemeine tonale Grundlage des Hörens bei allen Menschen möglich ist, die aber zu ganz außerordentlich verschiedenen Ergebnissen der Musikgestaltung der Völker führen mußte, je nachdem diese Völker den grundgegebenen Faktor nach und nach mehr und mehr ausprägten, pflegten, hochzüchteten — oder aber verkümmern ließen, unterdrückten, seine Auswirkungen vermieden, vielleicht sogar bizarrer Weise seinem Streben das Gegenteil entgegensetzten! Die dadurch notwendig entstehenden Verzerrungen und musikalischen Unbegreiflichkeiten passen ganz zu den uns unfaßlichen Musikäußerungen der exotischen Rassen. Vergesse man nicht, daß sich zu dieser Stellungnahme der Völker auch noch Gewohnheit, Übung usw. gesellen, d. h. all die Dinge, denen wir im allgemeinen ausschließlich die Art der Musikgestaltung zuzuschreiben pflegen! Es liegt somit kein Grund vor, vom Standpunkt Hermann v. Helmholtz' abzuzweigen, der schon 1862 (Lehre von den Tonempfindungen, V. Aufl., S. 386) geschrieben hat: „Daraus folgt der Satz... daß das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden." Ergebnis: Die Annahme, daß unser tonales Hören eine Sache rein geistiger Art sei, eine Sache der Gewohnheit, nicht aber eine bis zu einem gewissen Grade naturhafte Angelegenheit, ist wohl

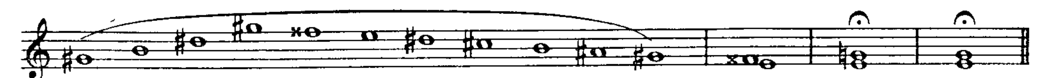
naheliegend angesichts der anfänglich unsicheren Tonaleinstellung unserer eigenen Kinder und angesichts der zum Teil uns vollkommen befremdend berührenden Musikarten anderer Menschenrassen — sie ist aber nicht als Dogma anzusehen, nicht als bewiesen und durch Beweise erhärtet! Die genau gegenteilige Annahme hat daneben die gleiche Lebensberechtigung! Sie sagt: ein gewisses tonales Hören ist allen Menschenrassen angeboren, indessen nur keimartig, wie jede sinnliche Fähigkeit, so daß sie der Pflege und Übung bedarf, um zur Entwicklung zu gelangen. Durch Verkümmerung und Unterdrückung kann diese Fähigkeit, abermals wie jede Sinnesfähigkeit, eben nur kümmerlich oder gar nicht zur Entfaltung kommen; im Widerstand gegen die Strebungen und Forderungen des angeborenen (nur schwach geweckten) Tonalsinnes kann sehr wohl eine uns unverständliche, dem bizarren Charakter der betreffenden Völkerschaften entsprechende Musikart entstehen.

Bei der Annahme eines angeborenen Tonalsinnes ist es natürlich Aufgabe der Forschung, die Auswirkungen dieses Sinnes und seine Grenzen festzustellen. Damit müßte die Forschung zurückgehen auf elementare Tonalwirkungen unserer eigenen Musik. Denn die Tonalwirkungen in fremder Musik können wir nicht erkennen und nicht erfassen. Finden sich aber in unserer eigenen Musik Tonalwirkungen unterhalb der Tonleitereinheit vor- und unterhalb der Kadenzeinheit, d. h. müssen wir schließlich sowohl die Tonleiter als auch die Kadenz als Komplexeinheiten erkennen, während kleinere Tongebilde bereits tonale Wirkungen bestimmter Art äußern — dann sind wir auf dem Wege zu einer tieferen Tonalerkenntnis, dann dürfen wir annehmen, daß wir auf Dinge stoßen, die vielleicht zum Teil auch der exotischen, uns vollkommen unverständlichen Musik eigentümlich sind, aber in ihrer vollkommen anderen Verwendungsweise zu andern Komplexen das uns Unverständliche der fremden Musik geschaffen haben.

Sehen wir zu! — Es können hier natürlich nur ganz kurze Andeutungen folgen, denn eine erschöpfende Behandlung würde ein umfangreiches Buch füllen:

Dur- und Molldreiklänge gelten alleinstehend als vollkommen neutrale Gebilde, da sie jeweils in fünf verschiedenen Tonarten zu Hause sind! Lauschen wir dagegen einen solchen Dreiklang hinein, so finden wir sehr deutlich einen Grundton heraus: C—E—G oder C—Es—G lassen C als Grundton hören. Sie haben also eine ganz bestimmte klare und starke Tonalwirkung, eine „Funktion". Nach dem Gesetz von der Erhaltung der Kraft, das überall in der Natur gilt, kann diese Tonalwirkung zwar durch Einflüsse anderer Kräfte gebeugt, umgewandelt werden, niemals aber in Wirklichkeit verschwinden! Halten wir daran fest, so ist die Kadenz bereits ein Komplex tonaler Kräfte: C—E—G / F—A—C / G—H—D / C—E—G bringt die Folge C-dur / F-dur / G-dur / C-dur. Das rätselhafte tonale Gruppierungsgesetz schafft daraus eine Art „Haupttonart", also eine höhere Einheit, ein Produkt! — Die Kadenz ist ein Zusammengesetztes!

Versuchen wir festzustellen, ob die Dreiklänge selber ebenfalls Komplexe sind oder nicht! — Jeder Dreiklang besteht aus drei Intervallen: I—III; I—V; III—V. — C—E—G = C—E plus C—G plus E—G. — Vom Quartintervall (also auch seiner Umkehrung, dem Quintintervall) ist längst bekannt, daß es seinen oberen Ton als Grundton hören läßt (Quinte = unterer Ton Grundton)[3]. In der Tat läßt das Intervall C—G oder G—C jederzeit stark C als Grundton hören. — Ebenso ist von der kleinen Terz bekannt, daß sie freistehend (d. h. ohne Beeinflussung durch weitere Intervalle, Akkorde, Tonarten, als Terz und Quinte von Dur erscheint, z. B. die Töne E—G im Liedchen „Alles neu" stellen unmittelbar die Tonart fest: klares C-dur! Selbst dann, wenn das Ohr auf eine ganz andere Tonart eingestellt ist, verlieren diese Töne niemals ihre Eigentonalwirkung C-dur, wenngleich dieses C-dur übertäubt, unterdrückt werden kann, wie z. B. innerhalb gis-moll:



Wer nicht gewissermaßen hartnäckig in der Vorstellung und Erinnerung das verklungene gis-moll festhält, wird sehr bald die allmählich stärker und stärker auftauchende Tonalwirkung C-dur verspüren können! (Indessen mag erwähnt sein, daß manche Hörer — der Typus „Mollhörer", der alles nach Moll lenkt, was sich überhaupt dahin lenken läßt! — ein e-moll verspüren!) — Die große Terz gibt ihren unteren Ton als Grundton (der Typus „Mollhörer" formt sich die große Terz zum Intervall III—V von Moll). Die Terz C—E gibt C-dur, und selbst innerhalb der Tonart cis-moll, wo die beiden Töne als His — E wirken, kommt bald die Eigentonalkraft C-dur zum Vorschein:



Interessant bleibt hierbei der Rückblick auf Helmholtz (Lehre von den Tonempfindungen, V. Aufl., S. 356!): „Jede kleine Terz und jede Sexte wird, indem sich ihr Hauptkombinationston hinzugesellt, schon von selbst in einen Durakkord verwandelt."

Somit besteht der Molldreiklang aus drei sich widersprechenden Dur-Intervallen, ein Umstand, der ebenfalls schon längst festgestellt worden ist (zuerst wohl von Hostinsky in seiner „Lehre von den musikalischen Klängen". 1879). C—Es—G besteht aus den Intervallen C—Es = As-dur; C—G = C-dur (freistehend!); Es—G = Es-dur.

Jeder Dreiklang ist also abermals ein Komplex, ein Produkt aus drei Intervallen! — Vielleicht ist auch der Dreiklang nicht Ausgangspunkt der Tonalwirkungen,

[3] Siehe Riemann, Musikalische Logik.

sondern — wie die Kadenz — bereits eine höhere Einheit! Damit müssen wir tonale Schichtungen auch dort annehmen, wo man bisher Grund- und Urvorgänge angenommen hat. Solche Schichtungen sind uns ja abermals nichts Neues! Das Verhältnis „Tonart": „Haupttonart" zeigt uns eine solche Schichtung tonaler Vorgänge. Nimmt man das Gesetz von der Erhaltung der Kraft auch beim tonalen Kräftespiel als gültig an (und es gehört schon eine Dosis Unverständnis in bezug auf Naturvorgänge dazu, es hier abzulehnen!), so haben wir bereits vier Tonalschichtungen:

die Schicht der Haupttonart;
die Schicht der Tonart;
die Schicht der Dreiklänge (oder Akkorde überhaupt);
die Schicht der Intervalle!

Aber die logische Folgerung aus dem Gefundenen führt zwingend noch weiter! Wie eine Kadenz ebenso klar und deutlich in Zusammenklangs-Akkorden erscheint wie in gebrochenen Akkorden, so tätigen auch alle Intervalle im Zusammenklang ihrer Töne genau die gleiche Tonalwirkung wie im Nacheinander ihrer Töne! Somit treten innerhalb jeder Melodie Akkord- und sogar Kadenzwirkungen auf, sobald diese Melodie Sprünge bringt von Dreiklangintervallen! Es kommt dabei indessen stets auf den jeweiligen Zusammenhang der Töne an, ob diese Dreiklangswirkungen nach Dur oder nach Moll neigen. Einzelheiten führen hier zu weit.

Es bleibt nur noch übrig, auch die Sekundintervalle des Ganztones und Halbtones auf eigene Tonalwirkungen zu untersuchen! Nach den Erkenntnissen des Vorausgegangenen wäre es sogar verwunderlich, wenn sie eine solche Eigen-Tonalwirkung nicht hätten! Nur ist der Nachweis nicht so einfach zu erbringen. In Verbindung mit Akkorden scheint es aber doch möglich zu sein! Stellen wir das Ohr durch eine Kadenz oder Tonleiter (oder beides) auf C-dur ein! Lassen wir nun die chromatische Skala auf- oder abwärts folgen, so bringt sie uns — obwohl sie sämtliche Fremdtöne Cis—Dis—Fis—Gis—Ais hören läßt! — keinerlei Störung der Tonart C-dur. Auch ist der Klang geschmeidig, nicht herb, nicht dissonant.

Lassen wir dagegen die Ganzton-Skala folgen, so entstehen deutliche Störungen und Herbheiten! — Verbinden wir den C-dur-Akkord mit dem d-moll-Akkord, so müßte diese Folge eigentlich sehr geschmeidig klingen, da ja der Akkord D—F—A zur Tonart C-dur gehört. Diese Geschmeidigkeit ist auch dann vorhanden, wenn nur die beiden Töne E—G (nicht der ganze Akkord C—E—G) nach D—F—A weiterschreiten:



In Beispiel a) stört der Sekundschritt (Ganzton) des Basses C—D, da die Eigentonart des zweiten Akkordes d-moll keinen Ton C als organischen Bestandteil kennt; es stört

somit der stark nachwirkende Ton C. — Diese Störung entfällt im zweiten Beispiel b), obwohl das Ohr genau so zunächst in C-dur ist wie in Beispiel a). Die drei Ganztöne E—D, G—F und G—A sind nämlich in der neuen Tonart d-moll zu Hause — sie stützen also d-moll, während der Schritt C—D im Beispiel a) störte! — Untersucht man weitere Beispiele, so wird man ausnahmslos finden, daß der Ganztonschritt kräftig klingt, und daß er dort, wo er die mit seinem Schritt erreichte neue Tonart stört, starke Verwicklung erzeugt (Kampf der neuen Tonart mit dem Ganztonschritt), z. B.:



Akkord B—D—F—As, dann Akkord C—E—A. In der neuen Tonart a-moll sind die drei oberen Töne zuhause: D und F und Gis. Einzig der Baßton B stört a-moll. Ergebnis: Streben nach F-dur (a-moll im Streit mit dem Ton B!).

Ginge dagegen der Baßton B nach dem Ton A fort (Beispiel d), also im Halbtonschritt, dann träte das Streben nach F-dur lange nicht so stark hervor!

Sicherlich wird auch die Herbheit der Ganztonschritte C—D und As—Ges leicht erkennbar sein gegenüber der Geschmeidigkeit der Halbtonschritte C—Des—D und As—G—Ges! Das Ziel ist beide Male das gleiche (Intervall D—Ges = D—Fis = D-dur!).

Die Stufenschritte der Ganz- und Halbtöne schaffen uns also abermals eine weitere Tonalschichtung.

Der gesamte Tonalismus stellt sich uns somit als ein kaleidoskopartiges wechselndes Spiel der verschiedensten Einzeltonalkräfte dar: zu den Großfunktionen der Haupttonart (die verschiedene Tonarten zu einer höheren Einheit zusammenschweißt, also die Nebentonarten unterjocht und deren Eigentonalkräfte durch ihre stärkeren Funktionen überschattet, überstrahlt) gesellen sich die Funktionen der Einzeltonarten, der Akkorde, der Akkordintervalle und die der Ganzton- und Halbtonintervalle! — Zu alledem kommt noch das verborgene Spiel der Tonalwirkungen betonter Töne (wird in der Skala betont I—III—V, so wirken diese drei betonten Töne als Dreiklang: **C**—D—**E**—F—**G**—A—H—**C** = C—E—G—C, sie verstärken also das C-dur der Tonleiter! Werden dagegen betont: **C**—D—E—**F**—G—**A**—H—**C**, so ergeben die Betonungen den Dreiklang C—F—A—C, also den Akkord F-dur, wodurch das C-dur der Skala mit dem F-dur des verborgenen Dreiklanges in Verbindung tritt usw. Insgesamt ist also der gesamte Tonalismus ein praktisch unberechenbares, in tatsächlich unendlichen Wandlungen durch Über-, Neben- und Unterordnungen seiner einzelnen Schichtungskräfte sich ergehendes Gebilde — ein Proteus tonlicher Gestaltungen!

Der Freundeskreis Richard Wagners im Züricher Exil

Von Ludwig Groß - München

Es war an einem späten Maiabend des Jahres 1849, als der Klavierlehrer Alexander Müller in seinem Hause am Rennweg, mitten in Zürich, seiner Frau und seiner Tochter gerade wieder einmal von seinem Aufenthalt in Holland erzählte, als die Hausglocke mit aller Macht geläutet wurde. Auf seinen Ruf: „Wer kommt denn noch so spät?", wurde ihm geantwortet: „Mach schnell auf, ich bin's, Richard Wagner." Dieser stürmte die Treppe herauf, fiel seinem Freunde um den Hals und rief: „Alexander, Du mußt mich bei Dir behalten, hier bin ich sicher, aus Dresden bin ich geflohen, hab Frau und all mein Gut dort gelassen." — Das war die Ankunft Richard Wagners in Zürich, wohin er wegen seiner Beteiligung an den Dresdener Unruhen geflohen war. Bei seinem Freunde Müller, der in Zürich als Musiklehrer lebte, fand Wagner bereitwilligst Unterkunft und genoß diese Gastfreundschaft einige Monate, bis er nach Ankunft seiner Frau Minna sich in Zürich-Enge eine eigene Wohnung mietete.

Richard Wagner fühlte sich in Zürich sehr bald heimisch, nachdem ihn Müller in seinen Freundeskreis, die „Züricher Künstlergesellschaft", eingeführt hatte. In seiner Selbstbiographie „Mein Leben" schreibt Wagner darüber wörtlich: „Ich wurde von diesen Menschen sogleich mit achtungsvoll neugieriger Teilnahme empfangen, daß ich mich in ihrer Gesellschaft augenblicklich wohl fühlte... Ich kam mir hier so sicher und geborgen vor." Er fand hier einen Kreis gleichgesinnter Menschen, teils Künstler, teils Staatsmänner der kleinen Republik, die eine frohe, oft studentisch ausgelassene Geselligkeit übten und dabei einen durch Humor gewürzten anregenden Austausch geistiger Interessen pflegten. Die überragende Persönlichkeit des Meisters zog alle sofort stark an.

Den Grundstock dieser Vereinigung bildeten Künstler, so der Maler Rudolf Koller, der Kupferstecher Lukas Weber, der Dichter Gottfried Keller, der Freiheitsdichter Georg Herwegh und Carl Morel. Letzterer war in gewissem Sinne ein Leidensgenosse Wagners, da er als Heidelberger Student und Teilnehmer an der 48er Revolution in die Heimat flüchten mußte und nun in Winterthur als Redakteur einer Tageszeitung, seit 1860 als Privatdozent an der Universität Zürich wirkte. Auch der Dichter und Seminarlehrer Heinrich Grunholzer, der als Verfechter moderner, aufgeklärter Erziehung jahrelang von Reaktion und Klerikalismus hartnäckig verfolgt wurde, bis er in Zürich einen geeigneten Wirkungskreis gefunden, gehörte diesem Kreise an.

An Musikern ist zunächst der „Spezialist für musikalische Kleinkunst am Klavier" Theodor Kirchner, dann Heisterhagen zu nennen, der mit seinem Streichquartett die guten Konzertabende in Zürich veranstaltete. Vor allem aber ist hier Wilhelm Baumgartner zu erwähnen, Komponist von Klavierstücken, Klavierliedern und Männer-

chören. Sein bekanntester Chor „An mein Heimatland" ist bereits 1844 komponiert, als Text benutzte er ein Gedicht seines späteren Freundes Gottfried Keller. Diese Vertonung vermittelte die Bekanntschaft und spätere enge Freundschaft der beiden Künstler. 1850 erschien dieser Chor in neuer Fassung und in dieser Form hat er sich in die Herzen der Schweizer eingesungen und ist bis heute ihr eigentliches Nationallied geblieben. In Deutschland ist Baumgartner besonders bekannt geworden durch sein Klavierlied „Tage der Rosen". Es ist dies bei weitem nicht sein bestes Lied, aber es hat das Glück gehabt, genau wie Franz Abts „Schwalben", in Deutschland schnell in Mode zu kommen.

Der zu gleicher Zeit als Dirigent an die Züricher Oper verpflichtete Franz Abt scheint mit dem ganzen Freundeskreis Wagners überhaupt keine Fühlung gehabt zu haben. Es ist jedenfalls auffallend, wenn außer bei Wagner selbst nirgends von Abt die Rede ist, weder in den Briefen noch in den Biographien all dieser Männer. Wagner äußert sich ziemlich abfällig über „einen Musiker Abt". Ganz unschuldig an dieser Abneigung Wagners gegen ihn ist Abt gewiß nicht. Statt dessen geniale Überlegenheit ruhig anzuerkennen, fühlte er sich Wagner gegenüber zurückgesetzt und in der Gunst des Publikums verdrängt. Dabei war er so unklug, dies öffentlich merken zu lassen. Er drohte sogar mit seinem Rücktritt, lenkte aber schleunigst wieder ein, als die Musikgesellschaft Miene machte darauf einzugehen.

Zu diesen Künstlern gesellten sich einige Professoren geistesverwandter Richtungen, wie der Kunsthistoriker und feinsinnige Dichter Jakob Burckhardt, der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer u. a. Diesen mehr künstlerisch interessierten Männern schlossen sich einige höhere Staatsbeamte und Politiker an, von denen vor allem Dr. Johann Jakob Sulzer, der erste Staatsschreiber des Kantons, Erwähnung finden soll. Er spielte hier die wahre Rolle eines Mäzens. Wie Gottfried Keller es gelegentlich ausdrückte, war er „der elegante Regierungsrat, bei dem es feine Soupers gibt". Ihm vor allen hat Richard Wagner vieles zu danken, so zunächst die Ausstellung eines schweizerischen Passes und dadurch erst ein sicheres Asyl. Der von Sulzer selbst ausgestellte Paß ist vom 30. Mai 1849, also nur zwei Tage nach Ankunft Wagners in Zürich, datiert. Er lautet auf:

Herr Richard Wagner,
Compositeur de musique aus Laipzig
Alter: 36 Jahre
Größe: 5 Fuß, 5 1/2 Zoll
Haare: braun
Augenbrauen: braun
Augen: blau
Nase: mittler
Mund: mittler
Kinn: rund
Reiseziel: Frankreich.

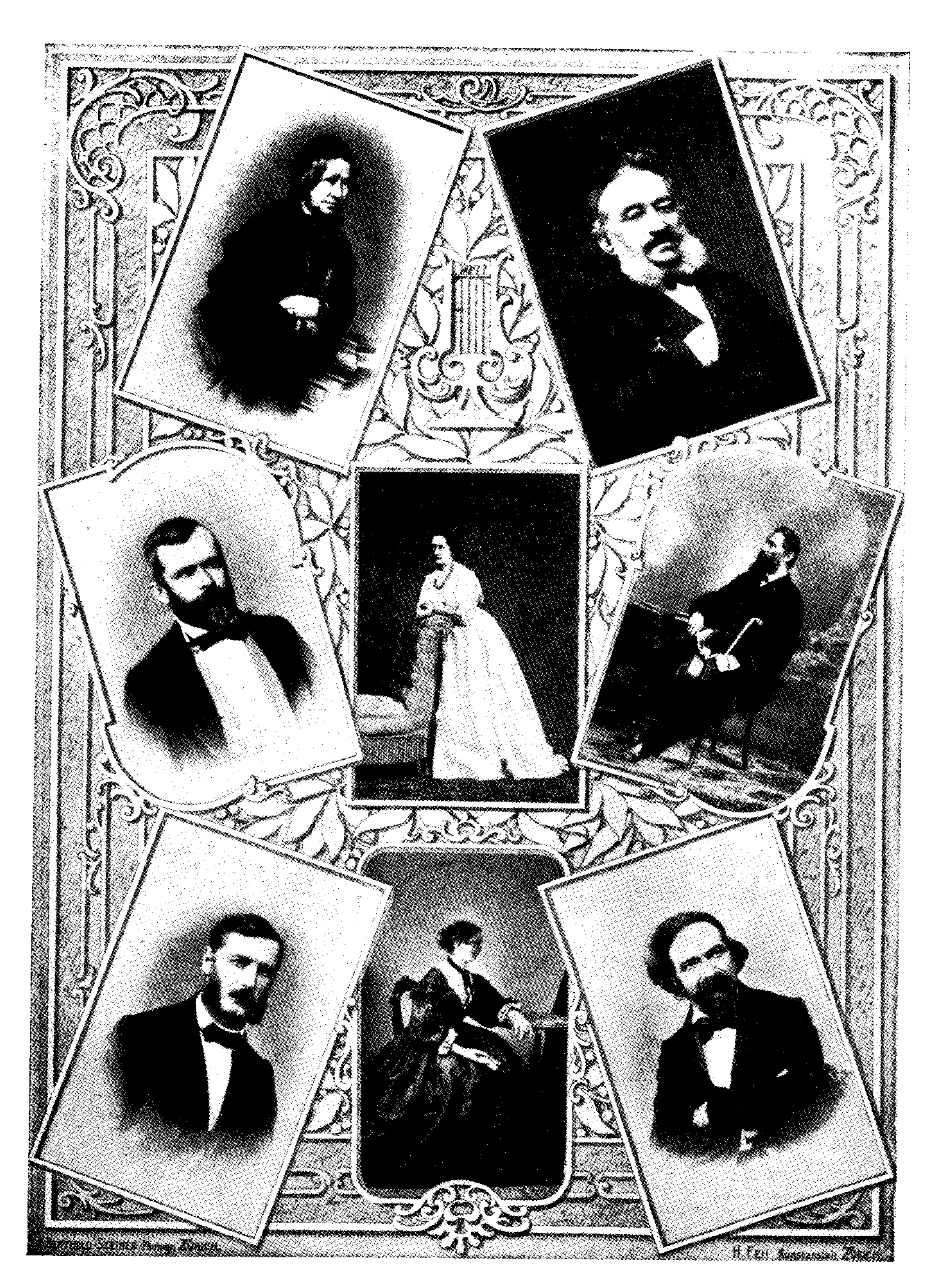
Auch finanziell ist Sulzer stets für Wagner eingetreten, was dieser selbst zugibt, wenn er sagt: „Sulzer fand es ganz natürlich, in bescheidenster Weise mir über die Schwierigkeiten meiner Lage hinwegzuhelfen." Oft hat Sulzer die Freunde in sein gastliches Haus zu den Erzeugnissen seiner Winterthurer Weinberge eingeladen, wo es dann meist recht ausgelassen zuging. Richard Wagner erzählt von einer dieser Einladungen, bei der schließlich die Heimkehrenden dem Gastgeber Sulzer die Haustür ausgehängt hatten und dieser, um die Vorgänge der Nacht geheimzuhalten, dann bis in den Morgen allein daran gearbeitet habe, die Türe wieder einzuhängen.

Die großenteils heute noch bestehenden Lokale, welche den Zusammenkünften der „Künstlergesellschaft" sonst dienten, waren das Café Orsini beim Fraumünsteramt, wo die Staatsmänner verkehrten, das Café literaire am Weinmarkt, meist von deutschen politischen Flüchtlingen der 48er Jahre besucht, und die „Attingerei". Das besonders beliebte „Künstlergütli", ein alter gemütlicher Gesellschaftsbau, mußte später der neuen Universität Platz machen.

Philosophie scheint ein beliebtes Thema an diesen Abenden gewesen zu sein. Von Sulzer sagt Richard Wagner, er sei ein geschulter Hegelianer gewesen, Keller ist uns als Schüler und Anhänger Feuerbachs bekannt. Baumgartner brachte eines Tages Richard Wagner „Tod und Unsterblichkeit" von Feuerbach, welche Schrift auf Wagner, wie er selbst sagt, „einen großen Reiz ausübte", bis er durch Herwegh mit Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" bekannt geworden ist. Die Schopenhauersche Philosophie hat dann jahrelang Wagners Werke, ja, wie er meint, sein ganzes Leben beeinflußt.

In diesem Kreis begeisterungsfähiger Künstler fand Richard Wagner nun den geeigneten Resonanzboden für seine hochstrebenden Reformideen, eine Umgebung, die ihn durch Beifall und Anregung aller Art nur fördern konnte. In der Folge las er hier alle in dieser neuen Umgebung entstandenen Werke vor, zunächst „Siegfrieds Tod". Er sagt über diese Vorlesung: „Ich kann beschwören, unter Männern nie aufmerksamere Zuhörer hierfür gefunden zu haben, als an diesem Abend." Darauf folgte der Vortrag von „Kunst und Revolution". Hauptsächlich infolge der Schwierigkeit, seinem Freunde Sulzer diese Schrift verständlich zu machen, sah er sich zur Abfassung seiner zweiten theoretischen Schrift „Oper und Drama" veranlaßt. Später scheinen diese Vorlesungen entsprechend dem wachsenden Interesse fernerstehender Kreise nicht mehr allein für die Freunde der „Künstlergesellschaft" gehalten worden zu sein. Wenigstens hat Wagner sich 1851 in einem Brief an Sulzer einen Hörsaal der Universität gewünscht für seinen „jungen Siegfried". Seinen „Tristan" las er noch während des Entstehens zunächst aktweise, dann nochmals in einem Zuge den engeren Freunden vor.

Musikalisch fand Richard Wagner in Baumgartner einen fertigen Klavierspieler, der die Klavierauszüge seiner Opern im engen Kreis vorspielte, dann aber auch den Klavierpart beim Ausprobieren einzelner noch nicht festgelegter Teile übernahm, wobei Wagner selbst die männlichen, die Frau des ebenfalls zu diesem Kreise gehörenden Komponisten Ignaz Heim die weiblichen Rollen übernahm. Diese Proben fanden meist im Hause Heims statt und dessen Frau Elise wurde in der Folge für Richard Wagner das Urbild seiner Sieglinde.



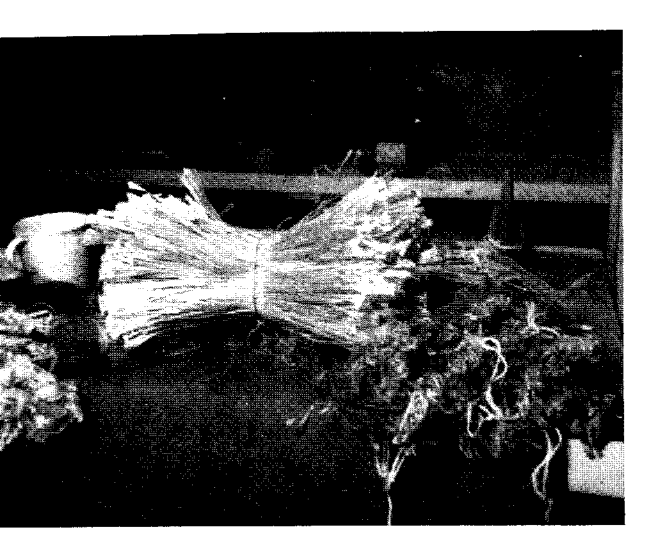
(Aus J. Kapp: Richard Wagner)

Wagners Züricher Freunde

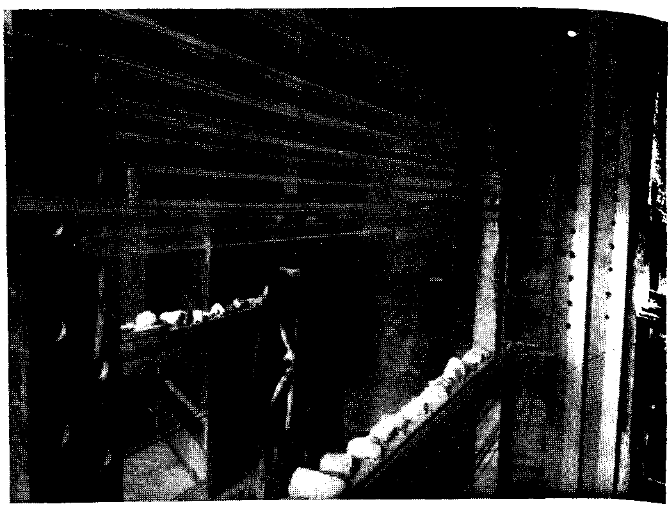
Eliza Wille — François Wille
J. Sulzer — Mathilde Wesendonk — Otto Wesendonk
Franz Hagenbuch — Emilie Heim — Ignaz Heim

Wie eine Darmsaite entsteht

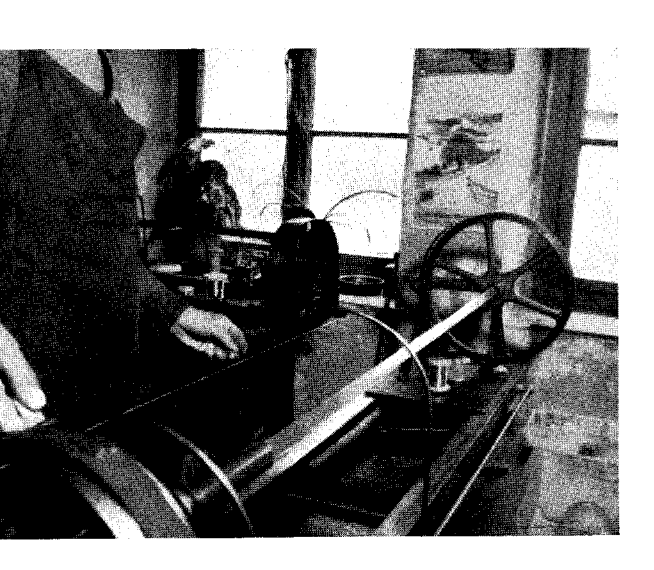
(Zu dem Artikel von Willi Albrecht)



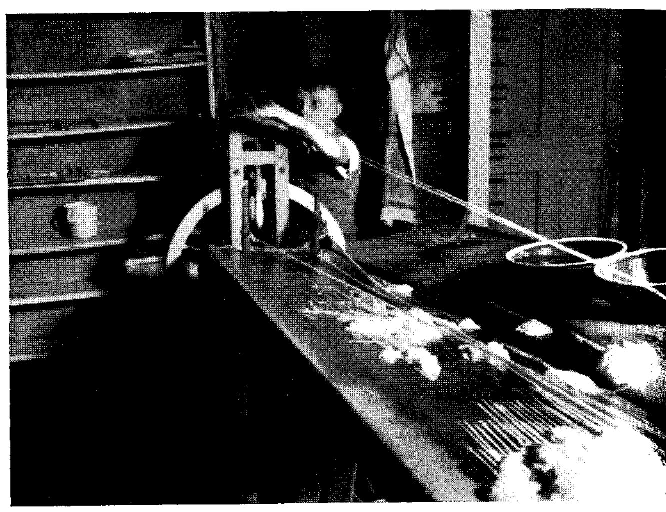
1. Verschiedene Arten von Schafdärmen gebündelt



2. Die Saiten trocknen



3. Die Saiten werden umsponnen



4. Beim Drehen der Därme

Photos: Willi Albrecht (4)

Als Liszt 1856 für sechs Wochen mit der Fürstin Wittgenstein in Zürich weilte, war es der musikalische Höhepunkt dieses Aufenthaltes, als am 22. Oktober Liszts Geburtstag durch einen Vortrag des I. Aktes der „Walküre" im Hotel Baur du Lac vor erlesenen Gästen gefeiert wurde. Liszt übernahm den Klavierpart, den zu den Proben Baumgartner gespielt hatte. Wagner und Frau Heim teilten sich wie üblich in die Gesangspartien.

Daß Richard Wagner sich auch für seine Freunde einsetzen konnte, zeigt zunächst, daß er seinen Leipziger Freund Theodor Uhlig, der laufend Artikel für die „Neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig schrieb, brieflich um eine Besprechung von Baumgartners Liedern und Chören bat. Uhlig entsprach diesem Wunsche denn auch bald, während sich Wagner selbst einige Zeit später durch einen Artikel in der „Eidgenössischen Zeitung" für Baumgartner als Liederkomponist im allgemeinen einsetzte.

Durch Wagners Vermittlung fand die „Künstlergesellschaft" einen wertvollen Zuwachs: Gottfried Semper. Schon aus Paris, wo Wagner im Februar 1850 den gleich ihm aus Dresden geflüchteten, berühmten Theaterarchitekten wieder traf, hatte er in einem ausführlichen Schreiben an Sulzer ihn für die Züricher Universität empfohlen. Nach Zürich zurückgekehrt, betrieb er auch persönlich Sempers Berufung, die dann, nachdem er sich noch öffentlich in der „Eidgenössischen Zeitung" v. 6. 2. 1851 dafür eingesetzt, wirklich erfolgte, als man 1855 das Polytechnikum eröffnete.

Für seine beiden Schützlinge Bülow und Ritter hat sich Wagner insofern verwandt, als er ihnen Dirigentenstellen an der Züricher Oper verschaffte. Da sich Ritter dazu unfähig zeigte, fühlte sich Wagner als Garant wiederholt verpflichtet, als Ersatz einzuspringen, und das Züricher Publikum gewöhnte sich damit sehr rasch an Wagner als Operndirigenten. Auch ein größeres Konzert veranstaltete er mit einem aus Züricher Musikern, Dilettanten und auswärtigen Kräften zusammengestellten großen Orchester in welchem er u. a. von sich selbst die Faust-Ouvertüre, Tannhäuser-Ouvertüre, den Friedensmarsch aus „Rienzi", Teile aus dem „Fliegenden Holländer", aus „Tannhäuser" und „Lohengrin" dirigierte. In der Oper selbst leitete er neben fremdem Opern auch seinen „Tannhäuser" und „Lohengrin".

Es kann als feststehend angenommen werden, daß der Verkehr Richard Wagners in diesem Kreise geistig hochstehender Männer mit künstlerischen und philosophischen Interessen nicht ganz ohne Einfluß auf das Schaffen des Meisters und seine weitere Entwicklung gewesen ist. Sind doch gerade in dieser Zeit seine ersten theoretischen Arbeiten über seine Auffassung von der Oper wie von der Kunst überhaupt entstanden, dann aber auch so richtunggebende Werke wie „Der Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde", Werke, deren Stil gegenüber seinen früheren einen erheblichen Fortschritt bedeuten.

Ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf und die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich.

L. van Beethoven.

Wunder der Wissenschaft oder fixe Idee?

Die musikalische „Revolution" des Herrn Engelsmann

Von Julius Friedrich-Berlin.

Wissenschaft braucht nicht immer in der Stille zu wachsen und zu beharren, sie kann auch kämpferisch hervortreten, um ihren Zielen Nachdruck zu verleihen und ihre Ergebnisse für einen höheren Zweck auszuwerten. Eine solche Haltung ist immer begrüßenswert, wenn es sich um Erkenntnisse handelt, die auf sicheren Grundlagen erworben, eine alte Betrachtungsweise völlig neu ausrichtet, sie als „Irrlehre" aus den Angeln hebt und mit der Überwindung abbröckelnder Anschauungen positive Folgerungen für die Zukunft zieht.

Es gibt einen Mann in Deutschland, der das auf musikalischem Gebiet von sich behauptet, und der kein Mittel unversucht läßt, sich durchzusetzen. Walter Engelsmann bombardiert seit einigen Jahren mit einem Bündel äußerlich imponierender Schriften, — teils gedruckt, teils im Manuskript — alle erreichbaren Stellen hohen und höchsten Amtes, um sie über seine Mission aufzuklären. Er streicht nicht die Segel, obwohl ihm von maßgeblichen Instanzen geraten wurde, von erneutem Herantreten abzusehen, da keine Verbindung zwischen seiner und der nationalsozialistischen Denkungsart bestehe.

Der Anspruch

Bei so hartnäckigen Attacken wirft sich bei jedem denkenden Menschen die Frage nach dem Anspruch der Ideen auf, die Engelsmann mit geradezu fanatischem Einsatz trotz aller Widerstände und Mißerfolge vertritt. Ja, seine unabläßigen Verkündigungen sind imstande, so etwas wie die Atmosphäre eines Märtyrertums zu erzeugen, eines wissenschaftlichen Heldengangs, den eine bedauernde Nachwelt dann einst tragisch verklärt. Mit diesen Gedanken operiert Engelsmann, und da er mit wissenschaftlichen Ausweisen das Feld revolutionärer Neuerungen betrat, ist es notwendig, sich in aller Öffentlichkeit, die er sucht, mit ihm auseinanderzusetzen.

Engelsmann fordert nicht mehr, als ihn zum Führer der gesamten Musikerziehung Deutschlands zu machen, ihn als einzig Berufenen einer dem Nationalsozialismus entsprechenden Musikbetrachtung. Er bezeichnet dabei alle früheren Versuche vor allem die „Analyse" als Kulturbolschewismus. Er allein gebe die „schöpferische Synthese": „Ich habe den Schlüssel. Ich biete ihn an. Das Ausland kennt ihn. Ich bitte, das nicht zu unterschätzen. Was wir je erfanden und entdeckten, nützte das Ausland aus. Wenn es wieder auf uns weisen wird: sie kannten den Weg, sie gingen ihn nicht, — was dann? Die Verantwortung für solche Schuld möchte ich nicht tragen." (!)

Ja, seine Sorge geht weiter. Sie gilt nicht nur der Verbreitung eines Kunstgesetzes, das im Werkplan der Kompositionen Beethovens und Wagners die Idee des Nationalsozialismus beschwört, sie will auch politisch wirksam sein: „Das, was vielen politisch als eine Forderung erscheinen mag, der sie, glaubenlos wie sie sind, nicht grundsätzlich zustimmen wollen, kann künstlerisch als Folgerung zur Darstellung gebracht werden. Geschieht das, so würden sowohl im Inland wie im Ausland solche, die an der Forderung zweifeln, dadurch bekehrt werden können, daß sie diese Forderung aus ihrer eigenen Folgerung ableiten, dadurch nämlich, daß man sie einen Weg führt, auf dem sie selbsttätig die gleiche Forderung folgern. Der Weg ist dieser: Die gesamte Kulturwelt bekennt sich zu den Werken der größten deutschen Meister: Bach, Mozart, Beethoven, Wagner. Es sind deutsche Meister. Sie sind konkurrenzlos (!) in der Menschheitsgeschichte. Die künstlerische Forderung dieser in aller Welt, von allen Ständen, von allen Parteien, von Menschen jeden Bildungsgrades, gleich heilig geachteten Großmeister deckt sich in allen Punkten mit der kunst-politischen Idee des Führers. Er ist der erste politische Erbverwalter ihrer Menschheitsforderungen. Diese sind wertbeständig, überpolitisch, überparteilich, übernational. überreligiös, sie erscheinen völlig harmlos (!), weil rein künstlerisch, rein philosophisch (und rein wissenschaftlich) ergründbar, sind aber darum von höchster Kraft, weil sie sich vollkommen mit der Idee des Nationalsozialismus decken."

Aber das ist noch nicht alles. Engelsmann steigert sich in seine „Entdeckungen" so hinein, daß er es macht, wie der Zaunkönig einst mit dem Adler. Er, der Unverstandene, duldet keinen Richter über sich, denn (wörtlich zitiert) sein „Kampf ist eben so neu und einmalig wie „Mein Kampf" des Führers". Höher hinauf geht es nicht mehr. Das ist Größenwahn, ohne daß man wissenschaftlich die Voraussetzungen und Resultate dieses von Engelsmann so genannten Kampfes zu überprüfen braucht. Mit

Nationalsozialismus hat eine solche Einstellung nicht das Mindeste zu tun. Dieser weist in die Zukunft und hat es nicht nötig, die großen Meister der deutschen Musik zu degradieren, um mit ihnen, das will Engelsmann auch noch, ausländische Zeitgenossen für unsere Weltanschauung zu gewinnen und zu bekehren. Der Führer hat oft deutlich gesagt, daß der Nationalsozialismus ein ureigenes deutsches Patent sei, das nie Exportartikel werden kann. Was würden wir für eine Verwirrung anrichten, wenn wir, mit den Engelsmannschen Lehren angestrahlt, Beethoven und Wagner als musikalisch-formale Wegbereiter des Nationalsozialismus auf die Weltreise schicken würden! Derartige aufgesetzte Beglückungsfantasien mit Kulturgütern, die Engelsmann wie eine Ware oder einen Varieté-Trick als „konkurrenzlos“ bezeichnet, müssen wir uns verbitten. Auch wenn sie ihm für diesen Zweck als „völlig harmlos erscheinen“ (der Nationalsozialismus ist es wohl nicht?) und sogar „überparteiliche“ Wertbeständigkeit haben, was wiederum eine absolute weltanschauliche Zerfahrenheit Engelsmanns verrät. Gewiß haben unsere großen Meister Werke geschaffen, aus denen die Ideale, die der Nationalsozialismus wieder in das Bewußtsein des Volkes rückte, hervorleuchten. Das ist eine völkische Selbstverständlichkeit! Aber eine Beethoven-Sinfonie gibt deshalb noch lange nicht in ihrem Ablauf eine Darstellung des Nationalsozialismus. Das stellt nur Engelsmann dar, und damit steht er allein auf weiter Flur.

Die Begründung

Als Beweis für seine weltbewegenden Erfindungen und Ideen offeriert Engelsmann seine Schriften, in denen sich die Gesetzmäßigkeit der von ihm aufgestellten Thesen erhärten soll. Der Ausgangspunkt war die Arbeit „Das Gesetz“, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit weitergeführt in „Beethovens Kompositionsplänen“. Diese Abhandlung widmet sich der Erforschung „Beethovenscher Formprinzipien“ und sie kommt zu dem Ergebnis der Substanzgemeinschaft aller Sätze eines zyklischen Beethoven-Werks auf Grund eines ihnen gemeinsam übergeordneten Ur- oder Kopfthemas. Die Methodik dieses Buches, das muß unvoreingenommen gesagt werden, ist sauber. Sie bemüht sich um wirkliches Erkennen, und wenn sie auch die Ergebnisse in großzügiger „optischer“ Mathematik mehr herausrechnet als „heraushört“, so hat sie doch manche greifbaren neuen Aufschlüsse gegeben, ohne daß sie die Berechtigung zur Verallgemeinerung auf sämtliche Werke Beethovens nachwies. Engelsmann ging diesen Weg analytisch und benutzte das musikwissenschaftliche Rüstzeug, zu dem ihm vor allem Bekking verholfen hatte. Irgendwelche philosophische oder politisch-weltanschauliche Eigenarten, die den späteren Anspruch seiner „Ideen“ geltend machen, waren noch nicht kristallisiert, im Gegenteil in seinen Zitaten entfaltet er eine „Unbekümmertheit“, die, gelinde gesagt, heute mit Liberalismus bezeichnet würde.

Seine weitere größere Arbeit wurde „Wagners klingendes Universum“. Sie war zweifellos angeregt durch die Beethoven-Forschung, deren Schlüsse er jetzt bei Wagner anzusetzen versuchte. Da das auf dem Wege einer klaren Entwicklung nicht möglich sein konnte, nahm Engelsmann Zuflucht zu einer Radikal-Kur. Er warf alle bisherigen Wagner-Betrachtungen über den Haufen, ja er korrigierte sogar den Schöpfer des „Ringes“. Die Leitmotive sind unnötiger Ballast, so verkündet er, sie „vermochten nichts vom Wesensinhalt einer Schöpfung zu erklären“. Selbst Wolzogen, der nach seiner Ansicht am Tiefsten schaute, hat das Urgeheimnis der Ringmusik nicht ergründet. Engelsmann fand es, „das nur dem Musiker zu hören und in seinem Ursinn zu erfassen war“. Er nannte es „Motiv des Todes“. Es ist für ihn der „Schlüssel, der alle Leitmotive in den Ring des großen Schöpfungsthemas bindet“.

Neben ihm ersteht bei Engelsmann die zweite zeugende Kraft aller Ringmotive das „steigende Lebensmotiv“. Dieses (der aufsteigende Es-Dur-Dreiklang) und jenes (die herabschlagende Oktave) sind nach Engelsmann die einzigen wichtigen Elemente, die der Hörer behalten muß. Aus ihnen entwickelt sich alles, und Engelsmann versieht in seinen Untersuchungen jedes Intervall mit einer entsprechenden seelisch-philosophischen Bedeutung. Er folgert grundsätzlich, und so soll der Hörer bei der großen Sechste immer an Sieg denken, bei der großen Terz an Lebensfreude, bei der kleinen an Lebensleid, bei der abfallenden Quinte an Hochzeit, bei der verminderten an Rache und bei dem Zweioktavenfall an das Ende. Er setzt diese Reihe haargenau und diktatorisch fort, und er gewinnt aus ihr für den Hörer die musik-philosophischen Hintergründe des „Ring“-Dramas. Engelsmann sprach in vielen Schriften und sonstigen Äußerungen von der zersetzenden und kulturfeindlichen Tendenz der „Analyse“. Er, dem die psychologische Gedankenspur der Leitmotive nichts aussagt, der dem Hörer einimpft, daß die Kenntnis der Leitmotive nur „störe“, bemerkt gar nicht, daß er Dinge betreibt, die an „Atomzertrümmerung“ erinnern. Denn er

macht nicht etwa wirklich vorhandene Motivbündnisse in ihren urtümlichen Bestandteilen und in ihren etwaigen neuen Beziehungen sichtbar, sondern er erhebt die ungestalteten Intervalle selbst zu bedeutungsvollen Willensträgern der Wagnerschen Idee. Das ist „organischer Nihilismus" und gegen diese Art der „Synthese", die bei unbefangenen und gesunden Menschen Gehirnspaltungen voraussetzt, erscheint der „Analyse-Terror", den Engelsmann mit Stumpf und Stiel ausrotten will, als ein ruhig klarer Brunnen.
Fraglos steckt in dem allgemeinen Gedanken von der Einheit des Wagnerschen Kunstwerkes mehr als ein Kern der Wahrheit, aber man kann ihn nicht mit so fragwürdigen Erleuchtungen und Prophetien, mit so mechanischen ästhetischen Tabellen wie es diese Intervall-Philosophie Engelsmanns behauptet, beweisen. Zwar ist „Musik als Phänomen" gültig überhaupt nicht zu deuten, aber schon gar nicht durch den unkontrollierbaren, anthroposophisch-verbrämten Schwulst, den Engelsmann im weiteren Verlauf seiner Arbeit in Wagners Werk hineinträgt, der noch dazu bei ihm aus rein intellektualistischen Erlebnisbezirken stammt. Wenn schon das Werk eine Einheit ist, so ist es das Wagnersche Leitmotiv in seiner ganzen konstanten Bindung auch, die wohl erweitert und mit neuen Gedanken gepaart werden kann, die sich aber nicht aufsplittern läßt in ein Mosaik von willkürlich gewonnenen Affekt-Horoskopen. Diese „seelische Sternkunde", in die sich Engelsmann bei seinem „Klingenden Universum" verfängt, und die er zur großen Menschheitsforderung erhebt, hat ihre philosophischen Ursachen in dem Buch „Beethoven und Goethe" schon angepeilt. Hier errichtet er ein „Geistgebäude", in dem er die beiden Großen ansiedelt. Hier strebt er mit Horoskopen und „Konstellationen" von der Analyse weg, um das Geistige, das „hinter der tönenden Erscheinung liegt" zu begreifen. Nicht diese Absicht, die große Wissenschaftler vorgeahnt haben, sondern der Hang zum eigenen, „originellen" Ideengang wurde Engelsmann später zum Verhängnis. Immer mehr umnebeln die Berührungen mit irrationalen Zusammenhängen die Klarheit zum Denkenwollen, immer mehr gefällt er sich in dem bequemen Vertrauen auf die „höhere Eingebung", die ausgerechnet seinen „Ideen" zu teil wird. Bei der „Inneren Musik" läßt er mit Francé „Planeten in Oberklängen einschwingen". „Kosmische Musik zwingt Goethe auf den Weg nach Sesenheim". Die Vorliebe für solche musikalische Mystik prägt sich auch in den Kapitelüberschriften aus. Eine lautet „Der Säulenknauf" (?), eine andere „Kurzschluß und Isolierung". Nach dem „Architrav" und dem „Zweiten Säulenknauf" stellt er die nach seiner Ansicht gleichen Kunstgesetzen folgenden Gestaltungspläne von „Faust" und der Neunten Sinfonie" zeichnerisch dar. Bei Goethe ergibt sich die Kreisform durch Erlösung, bei Beethoven durch Gnade. „Beethovens Sonatenform ist der Aufbauplan von Goethes Faust".

Der Weg des „Revolutionärs"

Hier sind wir bei der entscheidenden Kurve der Engelsmannschen Mission angelangt. Wir müssen demnach die Ergebnisse sammeln, um in die unmittelbare Gegenwart vorzustoßen. Das „Gesetz" formulierte und „Beethovens Kompositionspläne" versuchten wissenschaftlich zu begründen, daß „jede Sonate Beethovens in all ihren Teilen, Sätzen und Themen aus einem einzigen Kopfthema oder Kopfmotiv entwickelt" ist. In „Wagners Klingendem Universum" wird unter Verleugnung der Leitmotive als zwingende Vorgänge und unter Anwendung eines ästhetischen Intervall-Kaleidoskops ebenfalls ein zeugendes Urmotiv konstruiert. Die Goethe-Beethoven-Arbeit proklamiert neben verschiedenen astrologischen Visionen die Gleichheit des Kunstgesetzes zwischen der „Neunten Sinfonie" und dem Gestaltungsplan des „Faust".
Das war die geistige Situation Engelsmanns, bevor der große politische Umbruch kam. Sie war äußerlich abgezeichnet durch Wirken in der Stille, sie läßt den mit sich zufriedenen Einzelgänger erkennen. Nach dem 30. Januar 33 wurde das anders. Bald schon erschien in der »Musik« ein Aufsatz, der die Erkenntnisse der Beethoven-Forschungen in volkstümlicher Art, allerdings in schwülstiger Diktatorik an eine breite Front herantrug. Der Fechter in eigener Sache war Engelsmann, der aus dem „Kopfthema" und dem „Urmotiv" plötzlich das „Führerthema" bzw. das „Führermotiv" herauswendet. Seine musikalische Wanderpredigt stellt sich sodann fortan auf den Tenor der „musikalischen Führer- und Einheitsidee". Engelsmann selbst preist sich als Komponist von sog. allein als deutsche Musik gültigen „Einheitswerken". Nachdem er vorher, so hübsch im Druck zu beschauen, die Gleichheit des Kunstgesetzes bei „Faust" und der „Neunten" zustandegebracht hat, versucht er es jetzt auch mit der Politik. Seine genialste Erfindung wird nun die völlige Identität des Kunstgesetzes mit allen formalen Einzelheiten zwischen den Werken Bachs, Mozarts, Beethovens, Wagners mit dem Nationalsozialismus. Noch mehr: er

will sie als Apostel des Nationalsozialismus ins Ausland schicken, besonders deshalb, weil sie „überparteilich und völlig harmlos erscheinen". Den Tip für die Krönung seines „Kampfes, der ebenso neu und einmalig, wie der des Führers ist" möchten wir Herrn Engelsmann nicht vorenthalten. Warum hat er noch nicht daran gedacht, die Einrichtung von musikalischen Gesandtschaften und Botschaften in den verschiedenen Ländern zu empfehlen? Das würde vielleicht nach seinen Theorien sogar die Komintern beruhigen, die beim Anhören der Pastorale (allerdings nur in den Erläuterungen Engelsmanns) sicher zu weidenden Schäfchen werden, und nicht zu reißenden Wölfen, wie sie es sind.

Die Probe aufs Exempel

Die großen Erziehungsgedanken Walter Engelsmanns sind nicht ganz ohne Praxis geblieben. In zahlreichen Vorträgen, die für ein Laienpublikum vorbereitet waren, hat er seine Theorien erproben können. In der Hauptsache ging es ihm auch hier darum, seine Weisheiten als alleinseligmachende den ahnungslosen Zuhörern plausibel zu machen: „Früher sagte man von einer Sinfonie, sie habe vier Sätze, und in jedem Satz sei ein anderes neu erfundenes Erlebnis enthalten. Das war ein kunst- und volkszersetzender Irrtum, nach dem leider noch heute in allen Schulen unterrichtet wird. Jede Sinfonie Beethovens hat z. B. nur ein einziges Thema. Alle Programmbücher, die das nicht zur Darstellung bringen, sind Quatsch". (!)
Engelsmann erklärt dann seine Methode als Gegensatz der Analyse folgendermaßen: „Analysen zerlegen die Einheit des Werkes in seine Teile. Sie wirken daher zerstörend und tragen zur Zersetzung bei. Was aber nottut, das ist, die großen klingengenden Meisterwerke als Einheitsbekenntnisse der Menschenseele zu erfassen." Im Rienzi beispielsweise nimmt er das langgezogene a der Ouvertüre als „Gotteston und klingenden Grund, der sowohl den Krieg wie die Idee des Friedens" enthält. Das ist zwar eine sehr einfache Methode, mit der man die kühnsten Philosophien ungehemmt aufbauen kann, aber darunter kann man sich ebenso alles wie gar nichts vorstellen. Übrigens hält er seine Methode nie durch, er schwört der Analyse ab, um sie dann doch verkappt einzuschmuggeln. („Sie können die Melodie leicht behalten, wenn wir sie uns einteilen. Sie hören zuerst einen Schnörkel, eine Schlinge, dann das Kommotiv".) Meistens begnügt er sich freilich mit theosophischen oder hermeneutischen Gedankengängen. („Gott ist die Liebe. Diese Liebe will sich tun. Wenn aber die Liebe sich tut, so entsteht Leben"!) Im „Parsifal" verlangt Wagner (nach Engelsmann) „die Erschaffung eines Gott-Menschen-Kameradschaftstempels im Gralsgebiet der Kunst". Während Engelsmann sonst gerne philosophiert, übergeht er hier die dunkle Symbolik des ersten Kundry-Kusses, die Wagner selbst auf Anfrage König Ludwigs nicht klar aus ihren Hintergründigkeiten zu lösen wußte.

Engelsmann findet für alles schnell den „Extrakt"-Gedanken. Bach ist ein „Gottgestalter", weil er „in der Hauptsache" Fugen geschrieben habe. Und ein Fugenthema ist ein Gottesthema. (!) Das ist die neue musikalische Erziehungsmethode, von der auch nicht die Toleranteseten sagen können, daß sie eine Revolution der klaren Erkenntnis bedeutet. Der Engelsmannsche Schrei nach der offiziellen Einführung seiner „Synthese" wird von allen Berufenen als das aufgefaßt werden, was er ist, als eine geschickt untermauerte und verdunkelte Phrase, aus persönlichem Geltungsbedürfnis zur allgemeinen Forderung erhoben. Wie wenig wirklich völkisches Kunstverständnis Engelsmann besitzt, belegt ein Satz des Rienzi-Vortrags, der frisch und frei erklärt, daß „Musik von allen Völkern im gleichen Sinne verstanden werde". Und die fragwürdige Eitelkeit seiner „Eigenart", die Kunst an das Volk zu führen, entlarvt eine Äußerung, die es für vollkommen verkehrt hält, „dem unverbildeten Menschen immerfort Werke im Festgewand aufzuführen. Man muß ihm lieber mal die Kunst nackt zeigen". (!) Engelsmann führt dabei den Vergleich an von dem Kind, dem man eine Eisenbahn schenkt, das kein fertiges Spielzeug, sondern sich selbst eines schaffen will. Diese musikalischen Basteleien mit Meisterwerken deutscher Musik sind nicht nur völlig abwegig, sie sind entwürdigend, wie es eine Analyse, die nur von „Wissenden" angestellt wird, nie sein kann. Aber es kommt Engelsmann wahrscheinlich nur auf eine gewollte, jedoch nie auf eine wirkliche Konsequenz an. Sein „Kämpfertum" ist so erhaben, daß es die Vorwürfe des Verhaftetseins in „Jüdischer Pseudo-Musik-Psychologie" bei seiner Dissertation damit zurückweist, indem er mit genialer Sophistik behauptet, es wäre damals notwendig gewesen, seine „Gegner mit ihren eigenen Waffen zu schlagen". Er gibt dabei zu, daß er sich ihrer Formulierungen absichtlich bedient habe, um gegen sie (die gar nichts von ihm wollten) erfolgreich zu Felde zu ziehen. Das wäre dasselbe, als wenn der Führer mit marxistischer Dialektik die Idee des Nationalsozialismus aufgebaut hätte. Weshalb nannte er das Kind beim Namen, und weshalb hatte er schließlich den Sieg? — Das fragen wir als Letztes Herrn Engelsmann!

Musikverlage auf neuen Wegen

Gemeinschafts- und Hausmusik

Von Helmut Majewski-Berlin.

Der Tag der Hausmusik, der im November begangen wird, macht eine Besinnung auf das Musiziergut erforderlich, das dem Geist unserer Zeit entspricht. Helmut Majewski steht innerhalb der Musikarbeit der jungen Mannschaft, die der wichtigste Träger der zukunftweisenden Musizierformen ist, in vorderster Linie. Seine Ausführungen gewinnen eine besondere Bedeutung im Hinblick auf die Anordnungen von Reichsleiter Bouhler (Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutze des NS.-Schrifttums) für die Musikalien-Verleger. Unser Beitrag ist bereits vor dem Erlaß der an anderer Stelle unserer Zeitschrift im Wortlaut wiedergegebenen Anordnung geschrieben worden.

Die Schriftleitung.

Die geistige Umformung und Neubildung, die sich auf allen kulturellen Gebieten seit der nationalen Erhebung wachsend vollzieht, mußte auch dem Verlagswesen ein anderes Gesicht geben. Entscheidend ist hierbei die Feststellung, daß sich der Musikverbrauch nicht wie früher in der Hauptsache vom Fachmusiker herleitete, sondern daß an ihm in zunehmendem Maße auch der musikalisch aufgeschlossene Laie Anteil zu nehmen begann. Während in der Verfallszeit die Ratlosigkeit und Verwirrung einer ganzen Komponistengeneration den Verleger zwangen, sich der Herausgabe alter und ältester Musik zu widmen, um so den Verlag vor dem geschäftlichen Risiko zu bewahren, schufen gleichzeitig musikalische Laienbewegungen in planmäßiger Erziehungsarbeit in Schule und Bund einen Boden, auf dem sich eine neue Verlagstätigkeit aufbauen konnet. Aus dieser Zeit kennen wir im wesentlichen drei Typen der Musikverlage: der auf der gesicherten Position der Herausgabe anerkannter Meister aufbauende Verlag, der sich auf den damals noch wenig gesicherten Weg der Herausgabe von Laienmusik wagende Verlag und der meist in jüdischen Händen befindliche Verlag, dessen Weizen in kapitalfreudiger Herausgabe von immer „gefragten" Tanz-, Operetten- und Filmmusikschlagern oder in sensationellen Ausgaben übermoderner Komponisten am besten blühte. Trotzdem hatte sich vor der Machtübernahme eine gewisse Absatzeinteilung in Bezug auf den Verbraucher von selbst ergeben, ohne daß damit jegliche Konkurrenz, die im geschäftlichen Leben immer eine gesunde Notwendigkeit bleiben wird, völlig ausgeschaltet war.

Die Erringung der politischen Macht am 30. Januar 1933 bereitete einer kulturellen Erneuerung den Boden vor, die sich, ohne Gefahr zu laufen, in einer unfruchtbaren Überstürzung zu versanden, erst in den kommenden Jahrzehnten von früheren Kulturstilen klar abheben wird. Das Sprechchorverbot läßt die Absicht erkennen, daß man nicht gewillt ist, den kulturellen Aufbau dem „revolutionären" Spießer zu überlassen, der Kultur mit Konjunktur verwechselt. Die Herausgaben der Musikverleger zeigten bis auf wenige Ausnahmen eine allgemeine Rat- und Hilflosigkeit. Viele glaubten mit der Rehabilitierung der alten schwarz-weiß-roten Fahne sei gleichzeitig auch wieder eine Neuauflage des wilhelminischen Stiles gekommen und erschöpften sich in Herausgaben von hurrapatriotischen Gesängen, die den bombastischen Liedern der Vorkriegsjahre in nichts nachstanden. In knallenden schwarz-weiß-roten oder hakenkreuzgeschmückten Heftumschlägen suchte man der neuen Zeit „Rechnung zu tragen". Die Kampflieder der Revolution, die jeder Junge längst auswendig kannte, wurden in verschiedensten Fassungen mit und ohne Klavier zum hundertsten Male verlegt oder man gab neue „Gemeinschaftsgesänge" heraus, deren Inhalt noch nachträglich auf die Barrikaden rief oder in hymnisch-patriotischen Ergüssen Führer und Reich bis zum Überdruß beweihräucherten. Daß Winkelverleger mit einer Unzahl von „Sieg-Heil"-Märschen und anderem nationalen Kitsch die Konjunktur auszunutzen suchten, ist eine Tatsache, die heute noch besteht. Man muß zugeben, daß das Bestreben zur „Gleichschaltung" durch viele Umstände gefördert wurde. Der Absatz wertvoller Haus- und Kammermusik mußte in einer Zeit zurückgehen, in der politische Aufgaben vordringlich waren und die Formationen restlos in Anspruch nahmen. Gleichzeitig war in den Feierstunden, Kundgebungen und Heimabenden der politischen Organisationen ein großer Bedarf an wertvoller Sing- und Spielliteratur entstanden, den man von verlegerischer Seite zu befriedigen suchte.

Da es an eigener Initiative und eigener weltanschaulich klarer Sicht fehlte, suchte man alle seine Herausgaben mit amtlichen Stempeln absatzsicher zu machen und hoffte gleichzeitig auf den „Absatzsegen von oben". So sind seit 1933 eine Unzahl

Liederbücher entstanden, die auf seltsame Weise amtlich geworden sind und aus denen vor lauter Amtlichkeit heute kein Mensch singt. Besonders an die Jugend begann man sich ängstlich zu klammern. Denn bei der Singfreudigkeit und Unvoreingenommenheit unserer Jugend glaubte man in Ausgaben „für die Jugend" usw. einen geschäftlichen Boden zu finden, ohne nach dem Grundsatz zu handeln, daß gerade für die Jugend das beste gut genug ist.

Wir fordern heute vom Musikverleger, daß er die Aufgaben der Zeit in weltanschaulich gefestigter Haltung für sich erkennt; daß er seinen Verlagsbestand sichtet und ihn in Zusammenarbeit mit den dafür zuständigen Stellen der Bewegung in den Dienst des kulturellen Aufbauwerkes stellt; daß er in klarer Zielsetzung die volle Verantwortung für seine Ausgaben trägt und diese nicht nach der stets wechselnden Konjunktur, sondern allein aus dem bleibenden Wertmaßstab heraus bereitstellt. Diese Ausgaben werden dann mehr als modebedingte „Schlager"-Ware sein, ihr Wert wird auch den nötigen und vor allem dauernden Absatz vermitteln und sie werden der Verlagsarbeit ein bestimmtes kulturelles Gepräge geben, das in einer bestimmten Linie und einer weisen Beschränkung darauf zum Ausdruck kommt.

Die verantwortlichen Dienststellen der Organisationen des Staates und der Bewegung aber bitten wir, die musikverlegerische Arbeit der Verlage zu beraten, auf die wertvollen Ausgaben der Verlage hinzuweisen und nicht durch eigene musikverlegerische Arbeit aus propagandistischen Gründen die Verantwortungsfreude der Musikverleger zu hemmen. Dabei ist es selbstverständlich, daß das Schulungsmaterial der Bewegung zentral geleitet werden muß und nicht der Privatinitiative des Musikverlegers überlassen sein darf. Bei der Fülle der heute zu lösenden kulturellen Aufgaben und bei dem großen Bedarf an gutem Material käme eine Beschränkung der Verlage auf die seiner Linie gemäßen Ausgaben dem gesamten musikalischen Absatzmarkt zugute.

In einer Zeit, in der die selbstschöpferische Feiergestaltung in der gesamten Kulturpflege einen großen Raum einnimmt, suchen auch die Musikverlage dieser Nachfrage besonders nachzukommen. Aus den letzten Monaten liegen nun zahlreiche musikalische Ausgaben vor, die z. T. bereits dem Verantwortungsbewußtsein und der kulturellen Haltung entsprechen, die wir von den Verlagen fordern müssen. Es sei hierbei betont, daß nur einige Ausgaben wegen der Kürze des zur Verfügung stehenden Raumes besprochen werden können.

Im Voggenreiter Verlag, Potsdam, der schon seit langem eine eigene verlegerische Note besitzt und der für so prächtige Liederbücher wie z. B. „Horch auf, Kamerad" und „Unser Trommelbube" von Hans Baumann verantwortlich zeichnet, erschien jetzt in 2. Auflage das Kampfliederheft des ursprünglichen Liedsängers der Hitler-Jugend, Werner Altendorf. Diese Lieder tragen den frischen draufgängerischen Schritt der Kampfzeit in sich und haben sich wie „Der Himmel grau", „Ein junges Volk steht auf" u. a. längst ins Volk eingesungen. Diese volksliedartige Frische besitzt die im gleichen Verlag erscheinende Liedsammlung „Fahne, steh auf" von Böhme-Lauer nur zum Teil. Die Vertonung von hymnischen Gedichten hat eine Grenze und die liegt dort, wo die Sprache unmittelbar wirken muß. Wenn man nicht direkt zu kunstmusikalischen Formen greifen will, muß man Böhmes Gedichte sprechen. Lieder wie „Wer in Verpflichtung steht" oder „Lied der Verpflichtung" sprengen die Form der Gemeinschaftslieder. Neben gelungenen Melodien stehen gänzlich unsangbare wie „Eine Trommel geht in Deutschland um", die allzu verstandesmäßig erfunden sind. Zu begrüßen ist die unseres Wissens erstmalige Sammlung „Totenlieder", die im gleichen Verlage erschien. Der Herausgeber hat damit den Versuch unternommen, aus alten und einigen neuen Liedern und Instrumentalmusiken Beiträge zur Totenfeiergestaltung zu geben, ohne aber damit das Problem gelöst zu haben, einer uns heute gemäßen Auffassung vom Tode Ausdruck zu geben.

Der Verlag Adolph Nagel, Hannover, dessen „Musikarchiv" eine reichhaltige Folge von wertvoller Haus- und Kammermusik enthält, ließ vor kurzem eine Reihe beginnen „Volk musiziert", die in 2 Heften vorliegt. Der Herausgeber, Reinhold Heyden, bietet darin in auch für Laien einfachen 3stimmigen Bearbeitungen eine Fülle von ausgewählten Märschen und Tänzen aus den nordischen Ländern und aus Österreich. Diese Sammlung wird sich in allen Instrumentalkreisen bald einführen.

Das Gesamtverzeichnis von „Eintausend Bärenreiterausgaben" des Kasseler Verlages liegt jetzt vor. Aus der Fülle der Ausgaben dieses Verlages sind besonders die Liederbücher Walther Hensels bekannt geworden. In Anlehnung an das Henselsche Werk, erschien kürzlich „Das deutsche Frauenliederbuch", das in mehreren Ausgaben für 2- bis 3stimmigen Chor und in Instrumentalsätzen unsere

wertvollsten und schönsten alten Lieder bringt. Eine ähnliche gehaltvolle Zusammenstellung stellt das Liederbuch „Werkleute singen" dar, das Heinz Ameln für die NS. Gemeinschaft „Kraft durch Freude" herausgab. Aus den „Kleinen Flötenheften", eine Reihe, die für die Blockflötenarbeit in den Schulen von Nutzen ist, seien hier nur einige Hefte erwähnt: die Soldatenliederhefte, „Wir ziehen in das Feld", und „Es leben die Soldaten", dann „Deutsche Märsche" für drei gleiche Flöten oder Pfeifen und Trommeln mit sehr einfachen 3stimmigen Instrumentalsätzen.

Die Hanseatische Verlagsanstalt, die sich seit langem durch ihre lehrreiche Reihe „Feste und Feiern deutscher Art" für eine sinnreiche Feier- und Freizeitgestaltung einsetzt, hat das Liedgut durch eine wertvolle Sammlung „Soldaten — Kameraden" bereichert, die sich unter den sonst oft üblen Soldatenliederbüchern zweifelhafter Herkunft erfreulich ausnimmt. Mehr Spiel als Musik bringt das Lobeda-Spielheft von Lothar von Knorr, dessen eigenartige Neigung zur stereotypen, formelhaften Melodiebildung hier stark zum Ausdruck kommt. Das gleiche gilt für Paul Höffers „Variationen über Volkslieder", die etwas blutarm geraten sind. Auf dem Gebiete des chorischen Singens hat der Verlag durch seine „Lobedasingebücher" und durch die „Volkschor"-Hefte reichhaltiges Singgut beigesteuert.

Unter dem Titel „Männerchor auf dem Vormarsch" gibt der Musikverlag Tonger, Köln, über seinen Versuch Aufschluß, dem festgefahrenen Männerchorschaffen frisches Blut zuzuführen. In ständiger Fühlung mit jungen Komponisten, die in der Singarbeit stehen, ist in diesem Verlage eine Anzahl neuer chorischer Lieder erschienen, die zum Teil den etwas summarischen Titel rechtfertigen. Daneben aber sind für kleine Instrumentalgruppen lebendige Sammlungen jüngerer Komponisten geschaffen worden wie z. B. die musizierfreudige „Tafelmusik" von Hans Lang für kleines Orchester. Dagegen erscheinen heute „Kantaten über vaterländische Lieder" von Heinrich Lemacher überflüssig. Für die Hitler-Jugend gab Hugo Schmidt im gleichen Verlag als Ergänzung zum bereits allgemein bekannten Liederbuch „Uns geht die Sonne nicht unter" eine Folge mit größtenteils neuen Liedern heraus, von denen sich manche in ihrer Frische und Sangbarkeit bald verbreiten werden.

Der Verlag Vieweg, Lichterfelde, der seit Jahren für Schule und Haus musikpädagogische Aufgaben in Angriff nimmt, brachte für Spielmanns- und Fanfarenzüge 2 Hefte heraus, die in Wehrmacht und Hitler-Jugend richtunggebend sind. In diesen Tagen erschien das erste Heft einer Reihe „Blasmusiken für Kundgebung und Feier", die eine empfindliche Lücke in unserer oft noch im alten Trott befindlichen Bläsermusik auszufüllen trachtet. Zu begrüßen ist die erstmalige Zusammenstellung von Liedern, aus der Zeit Friedrich des Großen „Fridericus Rex".

Der Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel, der durch seine Verlagsausgaben die Volkssingbewegung von Anfang an unterstützte und dessen Liederblätter und -Hefte für die Hitler-Jugend ein reichhaltiges Liedgut ständig vermitteln, ging in letzter Zeit auch dazu über, größere Formen der chorischen und instrumentalen Musik zu veröffentlichen. Die Reihe „Feierliche Musik", die das Kulturamt der Reichsjugendführung herausgibt, brachte neben schwächerer Instrumentalmusik Kantaten, die wie Spitta-Baumanns „Das Jahr überm Pflug" oder Blumensaat-Menzels „Feierstunde zur Hochzeit" den mutigen Versuch machen, neue Formen für eine uns gemäße Lebensschau und Einstellung zum Brauchtum bereitzustellen.



Gedanken und Vorschläge zum Ausbau des musikalischen Berufsstudiums

Angewandte Musikwissenschaft

Von Alfred Morgenroth, Berlin.

Im Folgenden nimmt Abteilungsleiter Dr. Alfred Morgenroth (Kulturabteilung der Reichsmusikkammer) zu den brennenden Fragen des musikalischen Berufsstudiums Stellung, und es ist zu hoffen, daß seine Ausführungen einen Widerhall finden und zu Meinungsäußerungen führen mögen. Obwohl es sich hier zunächst nur um einen Ausschnitt des Gesamtgebietes handelt, wird man den Vorschlägen eine grundsätzliche Bedeutung zuerkennen müssen. Die Schriftleitung.

„Was heißt und zu welchem Ende studiert man Musikwissenschaft?"
Wer heute Schillers klassische Frage in dieser Weise abwandeln wollte, der müßte sich darauf gefaßt machen, von denen, die es angeht, sehr verschiedenartige und widerspruchsvolle Antworten zu erhalten. Schon der erste Teil der Frage wäre durchaus dazu angetan, einen lebhaften Meinungsstreit zwischen den Beteiligten zu entfesseln, besonders zwischen den Vertretern der rein geisteswissenschaftlich, also in der Hauptsache geschichtlich, philologisch und ästhetisch ausgerichteten Forschung einerseits und den von der Naturwissenschaft herkommenden Trägern der sogenannten systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft andererseits. Theoretisch stimmen zwar alle neueren Definitionen darin überein, daß erst beide Arbeitsbereiche zusammen den vollen Umfang und Inhalt wissenschaftlichen Musikforschens ausmachen. Tatsächlich liegen die Dinge bisher aber doch noch wesentlich anders. Man braucht nur einen Blick in die Vorlesungsverzeichnisse unserer Universitäten zu werfen, um zu erkennen, daß zumindest das akademische Lehrgebäude der Musikwissenschaft einstweilen fast ausschließlich auf den geisteswissenschaftlichen Fundamenten ruht, so daß von einer auch nur annähernden praktischen Gleichbedeutung der beiden Grundpfeiler keine Rede sein kann.
Es ist hier nicht der Ort, den Ursachen dieser Erscheinung nachzugehen. Zweifellos hängt sie damit zusammen, daß die Musikwissenschaft eine der allerjüngsten akademischen Disziplinen ist und als solche, gerade wegen ihrer doppelten Verwurzelung in den Reichen der Kunst und der Natur, mit besonderen äußeren wie inneren Entwicklungsschwierigkeiten zu kämpfen hat. Aber wenn schon nicht die Gründe, so wollen wir doch eine der wichtigsten Folgen jenes Zustandes heute einmal etwas näher ins Auge fassen: nämlich seine praktische Auswirkung auf die Berufsausbildung unseres musikwissenschaftlichen Nachwuchses.

Damit wären wir also beim zweiten Teil der eingangs gestellten Frage angelangt: „Zu welchem Ende studiert man Musikwissenschaft?" Hier ist es nur natürlich, daß die Antworten, je nach Neigung, Begabung und dem Grad der Selbsterkenntnis der Befragten, höchst unterschiedlich ausfallen werden. Die außerordentliche Mannigfaltigkeit der möglichen Berufsziele, die noch dazu vielfache Querverbindungen zulassen, macht die Einhaltung einer im voraus festgelegten Marschstrecke schon an und für sich nicht leicht. Des weiteren liegt es aber in der seelisch-geistigen Veranlagung des von Natur zwischen Kunst und Wissenschaft Schwankenden begründet, daß er oft erst nach langem Suchen, vielleicht auch allerlei Irrwegen, einen sicheren Richtpunkt für sein Streben gewinnt.
Eines darf bei alledem als unzweifelhaft gelten: Nur ein verschwindender Bruchteil der Studenten unseres Faches betreibt die musikwissenschaftliche Ausbildung allein um der Wissenschaft willen, das heißt mit dem Ausblick auf eine eigene akademische Lehr- und Forschungstätigkeit. Zur Erklärung dieser Tatsache, falls sie überhaupt einer Erläuterung bedarf, genügt es, allein auf die äußerst eng begrenzten realen Aussichten der musikwissenschaftlichen Hochschullaufbahn hinzuweisen. Hierzu einige Zahlen: Nach einer kürzlich veröffentlichten Übersicht wurde die Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten und Technischen Hochschulen im Jahre 1930*) vertreten durch

> 9 ordentliche Professoren, 4 Honorarprofessoren, 6 planmäßige und 10 unbeamtete außerordentliche Professoren sowie 20 Privatdozenten.

Die meist aus der musikalischen Praxis hervorgegangenen Universitätsdirektoren sind hierbei nicht

*) Anmerkung: In den allerletzten Jahren haben diese Ziffern manche Verschiebungen und Abstriche erfahren, die hier aber unberücksichtigt bleiben können, weil auch die Zahlen der Studierenden sich entsprechend verändert haben.

berücksichtigt, ebenso die Spezialvertreter der systematischen Musikwissenschaft, die, wie oben bereits angedeutet, zahlenmäßig noch kaum ins Gewicht fallen und die überdies fast ausnahmslos bisher als „reine Naturwissenschaftler" gelten. Stellt man diesen Ziffern gegenüber die in der gleichen Statistik genannte jährliche Zahl von rund 30 Doktoranden sowie die entsprechende Zahl derjenigen, die jährlich ohne besonderes Examen von der Universität abgehen, so leuchtet ohne weiteres ein, daß die überwiegende Mehrheit des musikwissenschaftlichen Nachwuchses gar keine Aussicht hätte, jemals in die akademische Laufbahn hineinzukommen.

Da dieser Sachverhalt selbstverständlich auch den Studenten der Musikwissenschaft kein Geheimnis ist, ergibt sich als zwingende Folgerung, daß sie in der Regel ihr Fach aus anderen beruflichen Absichten gewählt haben müssen. Welch schwer übersehbare Fülle von Möglichkeiten sich hierfür bietet, wurde schon hervorgehoben. Ein Versuch, sämtliche in Betracht kommenden Berufe und Berufsverbindungen zusammenzustellen und systematisch zu ordnen, würde, so verlockend er für den Fachstatistiker sein mag, bestimmt auf mancherlei Hindernisse stoßen. Es mag deshalb für unsere Zwecke genügen, wenn wir hier einmal nur die wichtigsten Berufsgruppen herausgreifen und zu einer ungefähren Übersicht vereinigen.

Die erste könnte man vielleicht in aller Kürze als „künstlerische Gruppe" bezeichnen. Hierher würden alle diejenigen Fälle zu rechnen sein, in denen neben einem gleichlaufenden oder schon abgeschlossenen rein praktischen Musikstudium die musikwissenschaftliche Ausbildung nur zusätzlich, allein zu dessen Vertiefung betrieben wird. Der Komponist, der Kirchenmusiker, der Dirigent, unter den ausübenden Solisten vor allem der Spezialist für ältere Musik — sie alle können im musikwissenschaftlichen Universitätsseminar ihre eigentlichste Berufsausrüstung in der wertvollsten Weise ergänzen und vervollkommnen. Gerade hierbei kommt es freilich auf eine weise Dosierung des Wissensstoffes an, wenn nicht die Gefahr einer Intellekt-Überlastung des inneren Künstlertums heraufbeschworen werden soll. Im allgemeinen wird deshalb für den „Künstlerstudenten" dieser Art die Universität nur ein Nebengleis seiner Ausbildungsbahn darstellen, auf dem er sich um seiner wahren Berufung willen möglichst nicht festfahren sollte — mag auch der als Visitenkartenschmuck begehrte Doktortitel noch so sehr locken!

Anders bei der folgenden Gruppe von Berufen, die mit dem Logos aufs innigste zusammenhängen. Wir wollen sie der Einfachheit halber als „Schrifttumsgruppe" bezeichnen. Hierher gehören vor allem der hauptberufliche Musikkritiker an Tages- und Fachzeitungen, der wissenschaftlich gebildete Musikschriftsteller, der Lektor und Fachberater im musikalischen Verlagswesen, der Musikbibliothekar. Es versteht sich von selbst, daß die für die vorige Gruppe als wünschenswert bezeichnete Gewichtsverteilung zwischen künstlerischer Eigenbetätigung und gedanklicher Reflektion für die Anwärter auf diese Berufe keine Gültigkeit haben kann.

Wieder anders als bei jenen beiden sind die inneren Beziehungen zwischen praktischer Ausübung und wissenschaftlichem Studium ausgewogen bei der „Erziehergruppe", unter der hier verstanden werden sollen die Berufe des höheren Schulmusiklehrers (Musikstudienrat), des Lehrers für musikwissenschaftliche Fächer an Musik-Hochschulen, -Fachschulen und Konservatorien und des Musikdozenten an pädagogischen Akademien, Volkshochschulen usw. Während die bisher genannten Berufsgattungen seit jeher im Blickpunkt des jungen Musikwissenschaftlers lagen, haben in neuerer Zeit daneben noch zwei andere berufliche Hauptgebiete immer stärkere praktische Bedeutung gewonnen. Die Vertreter des ersten wollen wir hier als „Technische Gruppe" zusammenfassen. Zu ihr gehören zunächst die vorwiegend physikalisch-akustisch geschulten Tontechniker des Rundfunks, des Tonfilmes und der Schallplattenindustrie, im weiteren Sinne aber überhaupt alle musikalischen Spezialisten, die sich ständig auf diesen Gebieten betätigen, sei es als kompositorischer Bearbeiter, als Programmberater, Musikdramaturg, Tonmeister oder als Sachverständiger für Mikrophon- und Lautsprecheranlagen. Dazu kommen ferner die nicht weniger ausgedehnten und verzweigten Arbeitsbereiche der modernen Elektromusik, der Raumakustik und des gesamten Instrumentenbaues.

Als letztes Betätigungsfeld, das dem deutschen Musikwissenschaftler erst durch die nationalsozialistische Neugestaltung unseres gesamten Kulturlebens erschlossen worden ist, sei hier schließlich das große und wichtige Gebiet der Musikorganisation genannt. Will man für den neuen Berufstypus, der sich hier herauszubilden beginnt, eine zusammenfassende Kennzeichnung suchen, so könnte dafür vielleicht der Begriff „Musikpolitiker" gewählt werden. Es handelt sich in dieser letzten Gruppe also um die Musikreferenten und Fachberater der Ministerien und sonstiger Verwaltungsbehörden, der Gliede-

rungen der Partei und der ihr angeschlossenen Verbände. Wenngleich es in der Natur der hier zu erfüllenden Aufgaben liegt, daß nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der dafür benötigten Kräfte hauptberuflich eingesetzt werden kann, so ist doch die absolute Zahl der hauptamtlichen Stellen, vor allem aber das Gewicht ihrer kulturpolitischen Bedeutung groß genug, um die Frage ihrer sachgemäßen Besetzung in den Vordergrund zu rücken. Man denke hierbei namentlich an die gewaltigen berufsständischen Organisationen, die durch die Reichskulturkammergesetzgebung geschaffen wurden. Sowohl die Reichstheaterkammer wie die Film- und die Rundfunkkammer haben sich im Rahmen ihrer Geschäftsbereiche mit manchen Aufgaben zu befassen, die die Mitarbeit musikwissenschaftlich geschulter Kräfte erfordern. In unvergleichlich höherem Maße gilt dies aber natürlich für die Reichsmusikkammer, die ja nicht nur zur Wahrung der berufsständischen Belange der Musikerschaft, sondern zur Pflege und Förderung des gesamten deutschen Musiklebens eingesetzt ist. Daß eine Organisation wie diese, die insgesamt Millionen von, sei es beruflich, sei es laienmäßig, musikausübenden Menschen zu betreuen hat, in ihrer Zentralverwaltung wie in ihren fachlichen und regionalen Gliederungen einer außerordentlich großen Zahl von fachlich bis ins Letzte durchgebildeten Mitarbeitern bedarf, braucht nicht näher begründet zu werden. Ebenso einleuchtend ist freilich auch, daß der Typ des musikalischen Verwaltungsspezialisten, wie er hier dringend benötigt wird, bei der Gründung der Kammern nicht gleich „vorrätig" war. Ihn in planmäßiger Erziehungsarbeit nach und nach heranzubilden, wird eine der wesentlichsten Aufgaben vor allem der Kammern selber sein, eine Aufgabe, bei der allerdings auf die verständnisvolle Mitarbeit der musikwissenschaftlichen Seminare kaum verzichtet werden kann. Doch darüber unten noch ein Weiteres.

Zunächst muß hier nun einmal ganz allgemein die Frage aufgeworfen werden, ob die musikwissenschaftliche Ausbildung, so wie sie heute auf unseren Universitäten betrieben wird, den in der vorstehenden Übersicht aufgezeigten Berufszielen genügend Rechnung trägt. Bei gewissenhafter Prüfung der Sachlage kann diese Frage leider nicht bejaht werden. Wer unvoreingenommen die Gegenstände überblickt, die von jahraus, jahrein in den einschlägigen Vorlesungen und Übungen sowie bedauerlicherweise auch in den Doktorarbeiten der jungen Generation behandelt werden, der kann sich des Eindrucks schwer erwehren, daß der musikwissenschaftliche Lehrbetrieb noch allzusehr in akademischer Tradition erstarrt ist. Man gewinnt oft geradezu den Eindruck, daß mancher Hochschullehrer der Musikwissenschaft nach wie vor von der lebens- und wirklichkeitsfremden Fiktion ausgeht, es sei seine ausschließliche Aufgabe, einen Forschernachwuchs für sein Fach heranzubilden. Anders ist es jedenfalls kaum erklärbar, weshalb im allgemeinen die Beschäftigung mit rein geschichtlichen, philologischen und ästhetischen Dingen, noch dazu mit vielen, die wirklich reichlich abseits liegen, einen so überwiegend großen Raum einnimmt, während viele brennende Fragen der Gegenwart gänzlich unberücksichtigt bleiben. Man verstehe dies nicht falsch. Es soll hier selbstverständlich nicht einem banausischen „Brotstudium" das Wort geredet werden, wie es etwa Schiller in seiner eingangs heraufbeschworenen Rede in seiner grauenhaften Öde ja abschreckend genug gebrandmarkt hat. Aber was von den Wissenschaften im neuen Deutschland ganz allgemein erwartet und gefordert wird, das muß selbstverständlich auch für die musikwissenschaftliche Disziplin gelten: nämlich daß sie von sich aus alles dazu tut, um die in der überwundenen Verfallszeit zerstörte Brücke zwischen Forschung und Leben, die Verbindung zu den lebendig wirkenden Kräften der Gegenwart wiederherzustellen. Das Wort Peter Raabes: „Auch die Wissenschaft ist nicht für die Wissenschaftler allein da, ihre Ergebnisse dienen genau so dem Leben wie alles andere" sollte auch in den Hörsälen und Seminaren der Musikwissenschaft als oberster Leitspruch Eingang finden.

Mit welchen praktischen Maßnahmen eine in dieser Zielrichtung unternommene Reform des musikwissenschaftlichen Studiums eingeleitet werden müßte, das kann hier natürlich nur andeutungs- und anregungsweise an einigen Beispielen gezeigt werden. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn über diese zunächst absichtlich nur flüchtig skizzierten Vorschläge ein recht lebhafter Meinungsaustausch sowohl unter den Trägern der akademischen Forschung und Lehre, namentlich den jüngeren, wie auch gerade unter den Studierenden selbst und den aus der Universität hervorgegangenen Vertretern jener oben genannten Berufsgruppen einsetzen würde. Nur dadurch wäre es vielleicht möglich, der bislang über die Universität kaum hinausgelangten Diskussion bei den für die Entscheidung letzthin maßgeblichen Stellen ein stärkeres Echo als bisher zu sichern.

Als Erstes und Wichtigstes muß verlangt werden, daß der Student der Musikwissenschaft schon beim Eintritt in das Vorseminar einer viel strengeren Prüfung auf seine musikalische Begabung und praktischen Fertigkeiten unterworfen wird, als das heute vielfach geschieht. Der

Musikwissenschaftler, der, wo immer er später im Leben stehen mag, seinen Platz im Dienste unserer deutschen Musikkultur wirklich ausfüllen soll, darf kein „Schmalspurmusiker" sondern muß „Vollblutmusiker" sein!

Die aktive Teilnahme am Collegium musicum und am Akademischen Chor darf nicht in das Belieben des Einzelnen gestellt, sondern muß zur Pflicht gemacht werden. (Gleichzeitig müßte denn freilich auch dafür gesorgt werden, daß das hier gepflegte Musiziergut mindestens eben so sehr nach seinem lebendigen musikalischen Wert wie nach seiner geschichtlichen, sagen wir: Ehrwürdigkeit ausgewählt wird!)

Was den Vorlesungsplan betrifft, so erscheint es zuförderst unerläßlich, daß in ihm den Sachgebieten der systematischen Musikwissenschaft ein viel breiterer (und ständiger) Raum zugestanden wird, vor allem der Akustik (einschließlich Raumakustik), Tonphysiologie und Tonpsychologie. Die Fragen der mechanischen Musikübertragung, der Rundfunk- und Filmmusik, der Elektromusik und des Instrumentenbaus sollten nicht nur an Hand wissenschaftlicher Demonstrationsobjekte, sondern auch im Rahmen von Übungsexkursionen in die einschlägigen Werkstätten, Laboratorien, Sendehäuser usw. behandelt werden.

Grundsätzlich wäre zu erwägen, ob nicht überhaupt in die Seminarübungen Gebiete ständig einbezogen werden könnten, die heute entweder gar nicht oder nur ganz gelegentlich vorkommen. Man könnte da beispielsweise planmäßig musikkritische Übungen auf Grund gemeinsam unternommener Konzert- und Opernbesuche durchführen, gegebenenfalls in Zusammenarbeit mit dem zeitungswissenschaftlichen Institut, oder falls ein solches nicht vorhanden, mit einzelnen Fachleuten aus der journalistischen Praxis. Entsprechende Möglichkeiten gibt es im Musikbibliothekswesen.

Ganz besonders wichtig aber wäre — und damit komme ich zum Schluß auf eine frühere Andeutung zurück — daß dem jungen Anwärter auf die oben skizzierte „musikpolitische" Berufslaufbahn schon während seines Studiums Gelegenheit geboten würde, sich planmäßig in diejenigen Sachgebiete einzuarbeiten, deren Beherrschung für seine spätere Praxis von ausschlaggebender Wichtigkeit ist. Hierzu gehören zunächst die Grundzüge der allgemeinen Verwaltungskunde und Verwaltungstechnik, die freilich nicht gerade im Rahmen der eigentlichen musikwissenschaftlichen Seminarausbildung erworben zu werden brauchen. Aber was in diesen Rahmen unbedingt einbezogen werden sollte — und zwar als Pensum für alle Seminarmitglieder — das ist das eigentlich erst durch die Kulturkammergesetzgebung neugeschaffene Gebiet des Musikrechts. Mag die spezielle Beschäftigung mit seinen einzelnen Teilgebieten, namentlich dem des musikalischen Urheberrechts, auch weiterhin dem musikalisch interessierten Fachjuristen vorbehalten bleiben, so muß doch von jedem Musikwissenschaftler im heutigen Deutschland gefordert werden, daß er sich wenigstens mit den Kernfragen des nationalsozialistischen Musikrechts auseinandersetzt und mit den wichtigsten der für die Neugestaltung des deutschen Musiklebens grundlegenden Anordnungen und Bestimmungen vertraut macht. Als nicht weniger bedeutsames Fach, das im Studienplan des jungen Musikwissenschaftlers fehlt, gerade aber für den künftigen Mitarbeiter in Organisation und Verwaltung schlechthin unentbehrlich erscheint, sei schließlich noch die „Musikalische Berufskunde" bezeichnet, deren systematischen Ausbau — allerdings nicht auf den Trümmern einer „Soziologie" alten Stiles! — bald einmal jemand in die Wege leiten sollte.

Bachfest in Königsberg

Für die Eigenarten der Bachschen Musik, wie überhaupt für die „alte", d. h. die vorhaydnsche Musik, ist in den letzten Jahrzehnten ein immer größeres Interesse erwacht. Man hat sich bemüht, sie aus ihrer inneren Gesetzlichkeit zu erfassen, ohne die eigene Subjektivität willkürlich hineinzutragen. Dieses Streben, den Musikwillen früherer Zeiten zu verstehen, führte zur Erneuerung des alten Klangbildes und zur Wiederaufnahme der damaligen Aufführungspraxis, soweit sie uns überhaupt rekonstruierbar ist. Wenn die Persönlichkeit des Interpreten bei dem Nachgestalten eines Musikwerkes auch nicht ganz ausgeschaltet werden darf — die Musik würde sonst jedes Leben verlieren —, so hat man doch erkannt, daß die Berücksichtigung der stilistischen Eigenarten vieles erst recht zur Wirkung bringt. Wir stehen jedenfalls in unserer Bach-Auffassung vor zahlreichen Problemen, und die Neue Bachgesellschaft, die sich um 1900 nach Beendigung der kritischen Gesamtausgabe von Bachs Werken bildete, die durch jährliche Musikfeste und praktische Neuausgaben für das Werk des Thomaskantors in Deutschland und auch im Ausland wirbt, die ein Jahrbuch herausgibt und

wichtige Bachstätten erhält, die schließlich auch die Zeitgenossen und Vorläufer Bachs berücksichtigt, hat ein weites und berechtigtes Arbeitsfeld.

Hatte man im Vorjahre der Neuen Bachgesellschaft, deren Leitung jetzt Reichsgerichtspräsident Dr. Dr. Bumke übernommen hat, das große zehntägige Bachfest in Leipzig übertragen, so ging sie dieses Mal nach dem deutschen Osten. Die drei Musiktage in Königsberg i. Pr., an denen aus dem unerschöpflichen Reichtum des Bachschen Schaffens eine Fülle bekannter und unbekannter Werke zur Aufführung gelangten, waren ein Ereignis für die ganze Provinz. Ist es doch in den kleineren Städten Ostpreußens nur selten möglich, die vielfachen Schwierigkeiten, die der Darbietung eines großen Bachwerkes entgegenstehen, zu überwinden. Die Veranstaltungen des Bachfestes waren ausnahmslos stark besucht.

Die Aufführungsreihe wies eine deutliche Zweiteilung auf: in den ersten Tagen kam Bach, der Kirchenmusiker, zu Wort (fast immer war der Ordensdom der Raum für diese Darbietungen); die beiden Schlußveranstaltungen waren dem Schöpfer weltfroher Konzertmusik gewidmet. Königsberg stellte seine leistungsfähigsten Vokalvereinigungen heraus; unermüdlich waren auch die beiden Orchester tätig, das der Stadt und das des Rundfunks. Ihre Mitglieder bewährten sich auch recht zahlreich — oft im Verein mit auswärtigen Gästen — als ausgezeichnete Solisten.

Eine Motettenstunde eröffnete das Fest mit zwei freudig hymnischen Werken, der doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" und dem „Magnifikat"; dazwischen gelangte die im Gehalt und im Stil der „Matthäus-Passion" nahestehende Kantate „Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem" zu technisch gut begründeter und lebendiger Wiedergabe, der gegenüber die Eindrücke einiger anderer Veranstaltungen sich nicht recht zu behaupten wußten. Hugo Hartung, der Leiter des Chores (Vereinigte Musikalische und Singakademie und Königsberger Sängerverein) riß vermöge seiner starken musikalischen Energien alle Beteiligten zu hoher Leistung empor.

Von den anderen Chören sei der aus Königsberger Schülern gebildete Heinrich-Albert-Chor genannt, der seinen Namen nach dem in Königsberg lebenden, einflußreichen Liedkomponisten des 17. Jahrhunderts, einem Vetter und Schüler von Heinrich Schütz, erhalten hat. In einer Veranstaltung, in der Walter Kraft aus St. Marien in Lübeck mit Virtuosität und unter Berücksichtigung des barocken Klangbildes einige größere Orgelwerke von Buxtehude und Bach spielte, brachte der Heinrich-Albert-Chor unter Leitung von Konrad Opitz a capella-Motetten vorbachscher Meister zu schöner Wirkung. Auch ein Königsberger Komponist war erfreulicherweise berücksichtigt: Johann Eccard, ein Lasso-Schüler, der, in Thüringen gebürtig, seit 1580 in Königsberg wirkte. Hätte man angesichts der reichen musikalischen Vergangenheit Königsbergs nicht noch auf andere Komponisten des deutschen Ostens zurückgreifen sollen? Auch eine Ausstellung in der Staatsbibliothek, die über bedeutende Werke verfügt, wäre gewiß von manch einem auswärtigen Bachfestteilnehmer dankbar begrüßt worden.

Von den umfangreichen Werken Bachs hatte man die Johannis-Passion zur Aufführung bestimmt. In mancher Hinsicht wurde sie in einem historisch echten Klangbild gegeben, indem Violen d'amore, Gambe und Cembalo hinzugezogen waren. Für das überwältigend schöne Bach-Arioso im zweiten Teil stand sogar eine 24saitige Theorbe zur Verfügung, die der Spieler Hans Neemann (Berlin) in eigener Werkstatt hergestellt hat. Daß Chor und Orchester sehr stark besetzt waren, entsprach wiederum den Gepflogenheiten einer anderen Zeit. Leider wurde die Chorleistung (Königsberger Lehrergesangverein und sein Frauenchor unter Prof. Paul Firchow) durch eine außerordentliche Tempobeschleunigung bisweilen stark beeinträchtigt. Namentlich die beiden gewaltigen Sätze am Anfang und am Schluß, die zu den erhabensten Schöpfungen Bachs gehören, kamen dadurch um ihre eigentliche Wirkung. Das war umso bedauerlicher, als der Chor im übrigen manchen Vorzug aufzuweisen hat. So gingen die stärkeren Eindrücke von den Solisten aus. Eindringlich und plastisch deklamierte Heinz Marten, ein Bachsänger von Rang, die Worte des Evangelisten; hervorragend und für diese Aufgabe besonders geeignet der Königsberger Hans Eggert (Christus), dessen überragende Stimmittel ja auch im Reich Anerkennung finden. Die Sopranistin gestaltete Helene Fahrni (Leipzig) mit technischer und musikalischer Überlegenheit, während Lore Fischer (Berlin) ebenbürtig die Altpartie durchführte. Auch die beiden Königsberger Bassisten Sigmund Roth und Erwin Roß fügten sich bestens ein.

Der letzte Tag war der spielfrohen weltlichen Konzertmusik gewidmet. Einen ungetrübten Genuß vermittelte die Kammermusikstunde im Schauspielhaus. Hier riß vor allem die Münchener Cembalistin Li Stadelmann zur Bewunderung hin. Man hörte von ihr das programmatische, launige Capriccio, das Bach einmal über die Abreise seines älteren Bruders schrieb. Auch das 6. Brandenburgische Konzert zwang in der Klangpracht der Violen da braccio, Gamben und des Cembalos ganz in seinen Bann.

Für das abschließende Konzert war zunächst das Städtische Orchester mit zahlreichen Solisten auf-

geboten. Wilhelm Franz Reuß dirigierte mit Umsicht und Erfahrung vier große Orchesterwerke, unter denen das 2. Brandenburgische Konzert (mit den Soloinstrumenten Trompete, Flöte, Oboe und Violine) sowie das aus der Fassung für zwei Klaviere zurückübertragene Konzert für zwei Violinen (mit Prof. Diener und Hans Warner als Solisten) besonderen Anklang fanden. Der Schluß fiel wieder Hugo Hartung und seinem Chor zu: er bot das musikalisch sehr reizvolle „Dramma per musica" „Der zufriedengestellte Äolus".

Auch außerhalb der offiziellen Veranstaltungen dürfte der Gedankenaustausch mit den Gästen aus dem Reich in mancher Hinsicht Gewinn gebracht haben. Karl Rehberg.

Kasseler Musiktage

Die „Kasseler Musiktage" vereinten zum vierten Mal eine große Hörergemeinde, die für diesen neuen Musikfeststil ihre besondere Voraussetzung und Einstellung mitbrachte. Es ist nicht zu leugnen, daß der Arbeitskreis für Hausmusik in diesen jährlich veranstalteten Musiktagen einen eigenen und in der gegenwärtigen Situation fruchtbaren Boden sich bereitet hat. Ein eigener Stil hat allerdings stets seine Einseitigkeit, und man wird auch dem AfH. eine betonte Einseitigkeit zugestehen müssen. Trotzdem darf es erlaubt sein, auf gewisse Erscheinungen hinzuweisen, die dieser notwendigen Einseitigkeit die Nähe abträglichen Vorurteils mitzugeben scheinen.

Fragt man einmal, in welcher Weise die Kasseler Musiktage einen eigenen Musikfeststil zeigen, so wird man gerade das programmatisch geforderte unmittelbare Musizier- und Hörerlebnis beinahe ebenso wenig finden, wie auf einem der gang und gebe veranstalteten großen Musikfeste. Ist es nicht charakteristisch, daß die „Gesellige Musik" (die doch eigentlich Mittelpunkt des neuen Musikfeststils sein sollte) die Teilnehmer von allem Gebotenen am wenigsten überzeugte und daß auf der anderen Seite die einzelnen Veranstaltungen immer mehr zu artistischen Vorführungen ausgesuchter Spezialisten auf historischen Instrumenten sich auswachsen, also eine Kunst vorführen, die der Hörer ebenso platonisch bewundernd hinnehmen muß, wie etwa ein Instrumentalkonzert des 19. Jahrhunderts. Dazu scheint uns die Seite des Kunstpflegerischen derart überbetont, daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, als leiste man Samariterdienste an unserer vermutlich für so krank gehaltenen musikalischen Gegenwart, der man mit historischer Medizin wieder auf die Beine helfen will. Diese kunstpflegerische Spitalatmosphäre war zu offenbar, wenn sie auch den Veranstaltern sicher nicht in dem Maße zum Bewußtsein kam. Als bedenklich schließlich wurde es empfunden, daß die Kasseler Musiktage ausschließlich Domäne des Bärenreiter-Verlages zu sein scheinen und daß eine bestimmte protestantisch-kirchenpolitische Richtung bestimmend hervortrat, zu der auf einem deutschen Musikfest keine Veranlassung vorliegt. Die „Geistliche Abendmusik" schloß offenbar mit voller Absicht: „So gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gotte, was Gottes ist"; man legte anscheinend Wert darauf, Selbstverständlichkeiten durch programmatische Betonung in ein politisch verdächtiges Licht zu rücken. Dürfen diese Ausstellungen gemacht werden? Wir denken, gerade die besondere Bedeutung eines so einzigartigen Musikfestes, wie der Kasseler Tage, verlangt es! Keine Stadt in Deutschland kann heute ein so eigenartig neues musikalisches Gesicht aufweisen, wie Kassel mit diesem jährlichen Fest, und wenn den Musiktagen die Zukunft gehören soll, so wird man vorurteilsfrei genug sein, die geltend gemachten Bedenken richtig verstehen, werten und bedenken zu wollen. Daß man selbst den Weg aus der kunstpflegerischen Überbetonung sucht, bewies die „Neue Kammermusik", in der eine so phänomenale Begabung wie Hugo Distler mit Instrumental-Werken zu Wort kam. Ist sein „Konzert für Cembalo und Streichorchester" auch vorerst durch die musikantische Vitalität des Schöpfers manchen Manirismen und stilistischen Rückfällen ausgesetzt, so wirkte die Kraft der Erfindung überzeugend. Reifer, wie einfach und edel gaben sich die Lieder von Karl Marx, besonders die Klavierlieder hinterließen einen tiefen Eindruck. Kaminski geriet mit einer Klaviersuite ziemlich ins Hintertreffen, auch Paul Höffer konnte mit einer „Abendmusik" nicht sonderlich gefallen, während der Schweizer Willy Burkhard eine Streichorchesterserenade beisteuerte, die als sauberes und gefälliges Werk wertvoll und willkommen war und sein wird. Schwächer war die vorangegangene „Neue Hausmusik", in der eigentlich nur die bereits erwähnten Lieder von Karl Marx ein Gewinn waren, von den übrigen Werken ist zu sagen, daß sie zwar selbstlos werkgerechte und unaufdringliche Werkstattarbeiten waren, im übrigen aber kaum der Sinn neuen Musizierens sein können. (Die „Lieder und Gesänge Walther Hensels" konnte ich leider nicht hören.)

Um diese zeitgenössische Musik gruppierte sich ein mit größter Eindringlichkeit dargebotenes Programm historischer Musik, unter denen viele Werke

in einer einzigartigen technischen und historisch-klanglichen Vollkommenheit zu Gehör gebracht wurden. In besonderer Weise machten sich August Wenzinger (Frankfurt a. M.), Gustav Scheck (Berlin), Walter Kägi (Bern), Adelheid La Roche (Düsseldorf), Brigitte Schulte-Tigges (Kassel), Dr. Hans Hoffmann (Bielefeld), Paul Gümmer (Hannover) und eine auserlesene Schar tüchtiger und begeisterter Sänger und Instrumentalisten verdient. Den Abschluß des Festes machte die „Geistliche Abendmusik", die der Lübecker Sing- und Spielkreis unter Leitung von Bruno Grusnick mit einem wundervollen Programm bestritt. Der Chor leistete an Intonation, klanglicher Sauberkeit und Reinheit Erstaunliches. Getrübt wurde die Darbietung leider durch eine stilistisch gesichtslose Wiedergabe und mangelnde formale Durchgestaltung, die sich besonders bei den Schützschen Werken störend bemerkbar machte und diese wortgezeugte musikalische Dramatik durch ein ewiges Gleichmaß (Tripla!) klanglicher und agogischer Langeweile schwer gefährdete; außerdem muß sich Herr Grusnick anscheinend gelegentlich einmal über Absicht und Wirkung seiner Dirigierbewegungen Klarheit verschaffen.

Neben den offiziellen Darbietungen hatten die deutschen Instrumentenbauer ausgestellt und zu kleinen Konzerten eingeladen, die besonders rege Anteilnahme fanden, wie überhaupt die Ausstellung am Ständeplatz mit zu den verdienstvollsten Veranstaltungen des Festes gehörte. Mögen die Erfolge, die Erfahrungen und Anstände dazu dienen, die Kasseler Musiktage lebendig zu erhalten und vor einer selbstgewählten splendid isolation zu bewahren. Werner Korte.

Ludwig Maurick: „Die Heimfahrt des Jörg Tilman"

Erstaufführung in Stuttgart

Die Stuttgarter Erstaufführung der Gemeinschaftsoper „Die Heimfahrt des Jörg Tilman", die die Staatoper als erste Bühne im Reich übernommen hat, hat im wesentlichen das Urteil bestätigt, das Alfred Burgartz im Juli-Heft 1935 der »Musik« über das Werk anläßlich der Uraufführung bei der Reichstagung der NS. Kulturgemeinde gefällt hat. Ludwig Mauricks „Jörg Tilman" ist der großangelegte, Hochachtung abnötigende Versuch, der Oper neue Wege zu weisen. Der Dichterkomponist bezeichnet in einem „Opernbetrachtung" überschriebenen Aufsatz sein Werk selbst als einen „Versuch". Die Gattung Oper schlechthin als Versuch anzusprechen, dürfte doch wenigstens im Hinblick auf Mozarts und Verdis Lebenswerk, die beide aus der Fülle des Musikalischen heraus notwendiges Operntheater schufen, Widerspruch finden.

Die Odyssee des unbekannten Soldaten, ein Stationenweg von erschütternder Tragik rollt vor uns ab. Passion eines deutschen Soldaten, der durch eine Verwundung sein Gedächtnis verloren hat, den Leiden und Qualen der sibirischen Gefangenschaft entflieht, von Werbern der französischen Fremdenlegion aufgegriffen wird, das Martyrium des Fremdenlegionärs mitmacht, entlassen als „zugkräftige Schaunummer" mit einem kleinen Wanderzirkus durch das Land zieht und schließlich als Bettler seine Heimat erreicht und seine Frau wiederfindet.

Auch diese Aufführung fordert die Frage heraus: Ist Mauricks Werk ein Drama? Lose wird Episode an Episode gereiht. Aufbau und Gliederung, die sich im Drama aus These und Antithese, aus Kräften und ihrem Gegenspiel, aus Schuld und Sühne ergeben, fehlen der Episodenreihe Mauricks. Jörg Tilman ist der Leidende, der Passive, über dem der Würgengel des Krieges steht, den ein unergründliches und unerbittliches Schicksal von Station zu Station führt. Ein Gefäß, in dem das Leid der ganzen Welt zusammenströmt. Bilder von erschütternder Tragik aber nicht genügend für ein Drama. Es fehlen die Gegenkräfte, es fehlen die Gegenspieler. Es gibt nur Mitleidende Tilmans. Sie alle läßt nur die glühende Sehnsucht nach der Heimat ihr bitteres Los ertragen, der einzige Hoffnungsstern, der über Mauricks Szenen schwebt. Maurick hat kein Kriegs- und Nachkriegsdrama geschaffen, wohl aber eine Bühnenpassion, ein modernes Legendenspiel, das uns ans Herz faßt, das uns Szenen erschütternder Realität erleben läßt, aber auch den stillen Schmerz der leidenden Menschheit. Auch musikalisch ist Mauricks Werk nicht im Sinne des üblichen Operntheaters gestaltet. Die einzelnen Bilder seiner Passion werden nicht vom Musikalischen her erhöht, wohl aber wirkungsvoll illustriert. Dabei scheut Maurick nicht davor zurück, sich an Vorbilder anzulehnen. Seine musikalische Sprache ist nicht immer selbständig, aber sie ist eindringlich und wirkungssicher. Selbständiger gibt sie sich in einem großen Orchesterzwischenspiel, das die Flucht Tilmans schildert und in dem ergreifenden Ostinato zu Anfang des zweiten Bildes. Eine zukunftweisende Sprache redet Maurick, in der Arie der Anna, die dem Schluß des Werkes voraufgeht.

Von der Oper weg führt der Chor, der weder im barocken noch im antiken Sinne Verwendung findet. Untermalt das Orchester musikalisch die rea-

len Vorgänge, so geben die Chöre in den Zwischenspielen die überreale Geistigkeit, die metaphysische Blickrichtung. Auch diese Chöre sind stilistisch nicht festgelegt; sie wechseln in der Besetzung und der formalen Struktur je nach der vorangegangenen oder nachfolgenden Situation. Sie greifen nie in die Handlung ein, sondern stehen jenseits und über den realen Vorgängen.

Nur großen Bühnen, die mit allen technischen Mitteln ausgerüstet sind, wird Maurichs Werk offen stehen. Generalintendant Prof. Otto Krauß hat dem Werk eine glänzende Inszenierung auf der Bühne der Stuttgarter Staatsoper bereitet. Wirkungsvoll und sicher gestaltet Gustav Vargo Berlin die Bühnenbilder. Ganz hervorragend war der Tilman Fritz Windgassens, der uns die Leidensstationen in tief ergreifendem Spiel erleben ließ. Chöre und Orchester leiteten Richard Kraus und Hubert Heinen mit großer Umsicht. Eine Tat der Württembergischen Staatstheater, der hoffentlich bald andere Bühnen nachfolgen werden.

Willy Fröhlich.

Theodor Veidl: „Die Kleinstädter"

Opern-Uraufführung in Dortmund

Lachen ist gesund! Wenn sich diese nicht nur von Ärzten und Philosophen als gültig festgestellte Erkenntnis auch unter unseren Musikern durchsetzen würde, wäre der Kunst und damit dem Theater schon ein tüchtiges Stück weiter geholfen. Echtes Pathos muß nicht unbedingt mit grimmigem Ernst oder tragischer Miene verbunden sein. Aber das Beispiel der „Meistersinger von Nürnberg" wird nur als Ausnahme anerkannt, da Wagner ja auch noch den „Ring" und den „Parsifal" geschrieben hat. Bei der Mehrzahl der Dirigenten gilt ein unbeschwertes heiteres Werk als zu gering, um den Einsatz zu rechtfertigen. Das Schicksal des „Corregidor", des „Barbier von Bagdad" oder „Der Widerspenstigen Zähmung" ist eine ewige Anklage gegen einen Geist, der den Wert einer Oper nach ihrer Blechpanzerung und Zugkraft abmißt. Es muß noch reiche Erziehungsarbeit geleistet werden, um den verantwortlichen Theaterleitern klar zu machen, daß der Dienst an der Kunst nicht mit der Aufführung risikoloser Standardwerke getan ist, sondern in besonderem Maße ein offenes Herz für das Schaffen der Gegenwart verlangt. Nicht jeder Komponist versteht sich aufs Klappern, um sofort aufzufallen. Ein Rückblick auf das Opernschaffen des letzten Jahrzehnts beweist außerdem, daß sich von den mit großem Tamtam in die Welt gesetzten Werken auch nicht eines gehalten hat. Daß die Zeit des mit Liebe und Sorgfalt gepflegten Handwerk-Könnens noch nicht dahin ist, sondern in der Stille weiterlebt, dafür zeugt Theodor Veidl, der „Die Kleinstädter" von Kotzebue als dichterische Grundlage für eine komische Oper nahm. „So 'nen Bart!" höre ich schon die Neunmalklugen sagen, die Lortzing für überlebt halten und den Triumph des Quartsextakkordes in Graeners „Schirin und Gertraude" belächeln. Gegenüber solchen Zeitgenossen — mit prominenten Namen kann auf Wunsch aufgewartet werden — muß zunächst eine begriffliche Klarstellung erfolgen. Unter Humor verstehen wir nicht das durch erotische Späße verzerrte Grinsen, sondern das befreiende Lachen, ob mit oder ohne moralische Nutzanwendung. „Die Kleinstädter" enthalten viel harmlosen Unsinn und Spott über die engstirnige Zopfigkeit der Krähwinkelei. Das Textbuch hat den großen Vorzug, daß es nichts voraussetzt und die ganze Handlung in Sichtbarkeit und Schaubarkeit übersetzt. In Kotzebues Krähwinkel entsteht große Verwirrung, als ein zugereister Fremder irrtümlich für den Kronprinzen gehalten wird. Daß dieser Fremde, der nicht einmal einen Titel besitzt, es wagt, um die Tochter des Bürgermeisters anzuhalten, führt zu weiteren komischen Verwicklungen, bis sich am Ende alles in Wohlgefallen auflöst. Eine Wolke von Behaglichkeit liegt über dieser Welt, die uns allmählich in ihren Kreis einspinnt und nicht mehr losläßt.

Geist und Witz treiben ihr köstliches Spiel in der Musik, die ein Muster sauberer Arbeit und künstlerischer Durchbildung ist. Der Komponist Theodor Veidl, heute ein Fünfziger, entstammt einer sudetendeutschen Bauernfamilie und wirkt in Prag als Lehrer an der Deutschen Musikakademie und der Deutschen Universität. Ungeschminkt und natürlich gibt er sich einer naiven Musizierfreudigkeit hin. Die Volkstümlichkeit seiner melodischen Ader füllt jede Szene und Situation aus, ohne die äußeren Mittel — sein Orchester ist nur um einen Mann stärker als das von Mozarts „Figaro" — zu übersteigern. Gerade in der komischen Oper ist letzte Wortdeutlichkeit notwendig. Der Komponist hat die instrumentale Einkleidung so durchsichtig vorgenommen, daß kein Wort unter den Tisch fällt. Im Schlußakt, der auf dem Marktplatz spielt, ist das Vorbild der „Meistersinger" unverkennbar. Aber es verstimmt nicht, weil die spitzwegsche Humorigkeit Veidls ihre eigenen Wege geht. Hier erreicht seine Satzkunst, die sich in den

Ensembles überlegen und einfallsreich offenbart, eine Wirkung, die sich den Meisterwerken der Buffokunst getrost zur Seite stellen kann. Drei Stimmen vereinigen sich zu einem urkomischen Terzett, in dem die Frau Bürgermeister mit dem Choral „Nun ruhen alle Wälder" den Grundton angibt, indeß der Nachtwächter seinen Ruf erschallen und der Tenorliebhaber sein Ständchen mit Geigenbegleitung hinschmelzen läßt. Wenn der Komponist sich zu einer von jeder dichterischen und musikalischen Problematik unbeschwerten Fröhlichkeit bekennt, so bleibt dem Kritiker nur die schöne Aufgabe, das Gelingen zu bestätigen und mit einem herzhaften „Ja" zu bekräftigen.

Die Dortmunder Uraufführung entsprach in idealem Ausmaß den Absichten des Komponisten. Es war eine Vorstellung aus einem Guß, getragen von köstlicher Spiellaune. Die Inszenierung von Dr. Herbert Junkers verkettete die Musik dem Wort, die Gebärde der Musik, ohne im Tempo nachzulassen. Sie konnte sich dabei auf eine optische Atmosphäre von Bild und Kostüm stützen, deren Vielfalt und Buntheit eine heitere Augenweide darstellte. Stärker noch als in Mahnkes Szenenentwürfen leuchtete der Humor aus den von Maria Ullmann mit Farbwitz und groteskem Schnitt geformten Kostümen. Dr. Hans Paulig hatte das Werk musikalisch sehr frisch und lebendig studiert. Und die Solisten: Da mußten sich jugendschöne Sängerinnen wie Grete Ackermann und Anna-Liese Uhrland in Vogelscheuchen verwandeln. Aber sie spielten mit einer Liebenswürdigkeit, die Maske eben Maske sein und die Schönheit der Stimme nicht durch die Karikatur des Äußeren verzerren ließ. Grete Ackermann sang die Bürgermeisterin mit einer satten fülligen Altstimme, die immer wieder zur Bewunderung hinriß. Ihre Muhmen waren Anna-Liese Uhrlandt und Erny Kuhlmann, jede ein Kabinettstück schrulliger Komik. Für den kauzig-trockenen Witz des Bürgermeisters hatte Hans Schanzara das rechte Organ. Dem Liebhaber der Bürgermeistertochter, die Gerda Müller mit reizendem Schmollton und leicht ansprechender Höhe sang, gab Toni Weiler männliche Kraft in Ton und Erscheinung. Eine bei offener Szene mit Beifall begrüßte Charakterfigur war der Substitut Sperling in der von Hans Schröck unwiderstehlich hingetupften Groteske. Der Schützenkommandant Erhard Riemers und der Polizist von Desiderius Satai gaben einander an derbem Auftreten nichts nach. Auch der Chor und das Orchester dürfen nicht vergessen werden, wenn die Träger des durchschlagenden Erfolgs rühmend genannt werden, denn es war ein wirklicher Publikumserfolg. Der anwesende Komponist wurde immer wieder hervorgerufen.

Friedrich W. Herzog.

Musik bei den „Mitteldeutschen Heimattagen" in Halle

Am Beginn der im Auftrage des Gauleiters, Staatsrat R. Jordan und des Oberbürgermeisters Dr. Dr. Weidemann von 6. bis 16. Oktober in Halle durchgeführten Mitteldeutschen Heimattage stand die Uraufführung der Mitteldeutschen Gesänge „Ewige Heimat" für eine Sprecherin, Solostimmen, Chor und Orchester von Dr. Curt Freiwald und Gerd Ochs. Die Dichtung Curt Freiwalds, ein Bekenntnis zur mitteldeutschen Heimat, läßt in z. T. klassischer Form und Schwere geschichtliche Begebenheiten erstehen und führt schließlich über die „Schönheit der Jahreszeiten" zum „Segen der Arbeit", dessen Höhepunkt die Dichtungen „Leuna" und „Deutschland, deine Fahnen leuchten" bilden.. Das Ganze klingt mit dem Lied vom Gau Mitte aus. Die Musik des jungen Hallischen Komponisten Gerd Ochs ist allen neutönerischen Versuchen abhold, sie schöpft aus den gegebenen natürlichen Harmonien und weist eine stark gefühlsbetonte, warme innerliche Note auf. Das zeigt sich schon in den groß angelegten sinfonischen Vor- und Zwischenspielen. Zarteste Stimmungskunst stellt die Vertonung des Gedichtes „Novalis" als Lied für Sopran und Orchester dar. Auch die Chöre — hier besonders der eigenständige, den Rhythmus der Arbeit tragende Männerchor „Leuna" — lassen Gerd Ochs als vortrefflichen Musiker erkennen, der auch glücklich zu instrumentieren versteht. Gewiß ist „Ewige Heimat" ein Werk junger Autoren, das nicht in allen Stationen ausgereift erscheint, aber es stellt einen im Ganzen wohlgelungenen Versuch dar, das Erlebnis der mitteldeutschen Heimat in Dichtung und Musik wiederzugeben. Für die Aufführung, die der Komponist überlegen selbst leitete, setzten sich neben der hervorragenden Sprecherin Asta Südhaus (Berlin) bekannte Hallische Kräfte: Elisabeth Grunewald (Sopran), Ernst Meyer (Tenor), Hallische Chöre, sowie das Städtische Orchester mit Erfolg ein.

Aus Anlaß des 50 jährigen Jubiläums des Stadttheaters Halle fand ein Festakt statt, der durch das Meistersinger-Vorspiel und die Festmusik für großes Orchester von Albert Jung umrahmt wurde und in dessen Mittelpunkt die Ansprache des Präsidenten der Reichstheaterkammer Dr. Rainer Schlösser stand. Das Stadttheater selbst brachte an zwei Abenden zunächst Goethes „Egmont" mit der

Musik L. v. Beethovens und Beethovens „Fidelio", musikalische Leitung: GMD. Bruno Vondenhoff und szenische Fritz Wolf-Ferarri, Bühnenbild Heinz Porep, gut ausgefeilt. Die Leonore sang Kammersängerin Viorica Ursuleac von der Staatsoper Berlin, die Größe dieser Partie weniger durch Kraft der Stimme als durch gepflegte, saubere Gesangskultur und vortreffliche Darstellung ausdrückend. Die Hallischen Kräfte, vor allem der Florestan Heinrich Niggemeiers und der auch stimmlich unheimlich echte Pizarro Hans Bonnevals, sowie das Orchester und die von Ernst Kramer einstudierten Chöre trugen die wirklich festliche Aufführung.

Eine Ausstellung im Marktschlößchen „Die Theater im Gau Halle-Merseburg" brachte aus Anlaß des 150. Geburtstages C. M. v. Webers aus ganz Deutschland zusammengeholte und umsichtig zusammengestellte Kostbarkeiten wie Originalpartituren, Briefe und Erinnerungsstücke.

Die Uraufführung des Gaufilms „Im Land der braunen Erde" wurde durch Festmusiken eingerahmt. Albert Jungs sinfonisches Vorspiel für großes Orchester „Weckruf" und der sinfonische Festmarsch „Ein Volk, ein Reich" von Josef Reiter standen neben der „Festmusik für Bläser" von Eberhard Ludwig Wittmer, die schon bei ihrer Uraufführung auf der Reichstagung 1936 der NS. Kulturgemeinde in München stärksten Eindruck hinterließ.

Eine von der NS. Kulturgemeinde veranstaltete „Stunde der Musik" brachte ausschließlich Werke von Komponisten aus dem Gau Halle-Merseburg. Als Uraufführung im Konzertsaal erschien ein 1935 in Berlin preisgekröntes Trio für 2 Violinen und Bratsche, Werk 17 in D-Moll des Hallischen Komponisten Karl Herforth, der sich hier als ein Kenner der technischen kompositorischen Geheimnisse der Kammermusik erweist und darüber hinaus wohl eingehende Momente bringt, die allerdings etwas unorganisch neben Versuchen, völlig eigene Wege zu gehen, stehen. Als weitere Erstaufführungen sang Elisabeth Grunewald Lieder für Sopran von Richard Winzer und Ernst Kramer, beides Heimatkomponisten, die für volksliedhafte Dichtungen wohlklingende, stark stimmungsbetonte Töne gefunden haben. Den Abschluß der „Stunde der Musik" bildete ein in Halle komponiertes Jugendwerk G. Fr. Händels, die Trio-Sonate Es-Dur für 2 Oboen, Violoncello und Cembalo, die so recht unbeschwerte Leichtigkeit in sich trägt und von Mitgliedern des Städtischen Orchesters eindrucksvoll vorgetragen wurde.

Das 1. Städtische Sinfoniekonzert mit Georg Kulenkampff als Solisten und Vondenhoff als Leiter war in die Mitteldeutschen Heimattage einbezogen. So hatte die Musik an den Veranstaltungen der Mitteldeutschen Heimattage bestimmenden Anteil. Es standen anerkannte Werke unserer großen Meister neben denen junger, reifender Komponisten und gerade in diesem Nebeneinanderstellen erfüllte sich die Zielsetzung der Mitteldeutschen Heimattage, die — wie Gauamtsleiter Pg. Dr. Grahmann, der Gauobmann der NS. Kulturgemeinde, ausführte — Zeugen des Ringens der Menschen auf dieser Scholle einst und heute sein sollten.

Kurt Simon.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Die Stilzusammenhänge der funkmusikalischen Programmbildung

Von Kurt Herbst-Berlin.

Wir möchten unsere Betrachtungen über die Stilzusammenhänge der funkmusikalischen Programmbildung mit dem Wort des Reichsministers Dr. Goebbels einleiten: „Die Politik von heute braucht den Rundfunk. Der Rundfunk braucht die Politik." Dabei wird jeder zuerst an die großen Reichssendungen denken, in denen die kulturpolitischen Grund- und Leitgedanken des nationalsozialistischen Staates zum Ausdruck kommen; denn hier zeigt sich die Beziehungsgemeinschaft von Politik und Rundfunk in ihrem unmittelbaren Zusammenhang, bei der die Politik dem Rundfunk die Form einer lebendigen Ideenverbreitung und der Rundfunk der Politik jedesmal ein besonderes Hörerlebnis zu danken haben.

Aber wir müssen im Sinne Dr. Goebbels das Verhältnis von Politik und Rundfunk noch viel weiter fassen und bis in den Kreis der funkischen Musikvorgänge hineintragen, um gerade auch für die funkmusikalische Programmbildung bestimmte Aufgaben und Beurteilungsmaßstäbe zu gewinnen. Schon rein formal betrachtet, nimmt ja die Musik im Funkprogramm den größten Raum ein, den wir aus methodischen Gründen zunächst einmal einseitig vom erwähnten politischen Standpunkt aus bewerten wollen. So wäre zu sagen, daß wir

schon deshalb nicht immer am Lautsprecher politische Grundsätze hören können, weil wir diese Grundsätze ja noch praktisch auf die von uns jeweils vertretenen Lebensformen zu übertragen und dort einheitlich zu verarbeiten haben. Demzufolge braucht auch das Rundfunkprogramm die zwischen Arbeit und innerlicher Besinnung gestellte Entspannung, wie sie in bevorzugter Weise durch die musikalischen Darbietungen nach den verschiedensten Seiten hin gegeben wird. Von diesem Standpunkt aus hat dann die Musik für den Rundfunk die wichtige, wenn auch scheinbar sehr allgemeine Bedeutung, die gesamte funkische Programmform im lebendigen Fluß zu halten. Bei diesem funkischen Programmverhältnis von staats- und kulturpolitischen Allgemeinaufgaben und musikalischer Sendetätigkeit wird also dem Musiker ein großes Betätigungsfeld zum Musizieren bereit gestellt, wie er es nicht besser verlangen kann. Und in der Tat spielt diese hier entwickelte Auffassung sehr oft bei der funkmusikalischen Programmbildung mit, wo es offensichtlich darauf ankommt, dieses Betätigungsfeld mit Abwechslung und mit Einhalten der gegebenen Bestimmungen auszufüllen.

Jedoch stellt der Staat (— Staat hier als Inbegriff aller staats- und kulturpolitischen Grundsätze —) für diese Musizierbereitschaft noch eine Art Gegenforderung, die wir bei der funkmusikalischen Programmbildung und deren Beurteilung noch viel stärker einsetzen müssen. Denn auch „der Rundfunk braucht die Politik"; und wir wollen es uns zur Aufgabe stellen, dieses stilbildende Abhängigkeitsverhältnis von Politik und Rundfunk, von Staat und funkischer Kulturvermittlung nun auch im einzelnen für die funkmusikalischen Vorgänge zu erläutern. Wenn nämlich der Minister daran anschließend noch folgert, „er (der Rundfunk) muß im Mutterboden des Volkstums verwurzelt sein, um echte und tiefe Kultur zu vermitteln", so erinnert uns dies zugleich an die Nürnberger Kulturrede des Führers von 1936 und zwar besonders an den politischen Staatsbegriff in seiner kulturell-umfassenden und über-persönlichen Geltung, wo nämlich der Staat schlechthin die Grundsätze unserer Wesensart darstellt: Um sie zur immer wieder neuen Ausgestaltung den einzelnen Kultur- und kulturverbundenen Kunstzweigen aufzugeben und so über die Einheit der völkischen Kulturidee zu wachen, wie sie uns also hier in der grundsätzlichen Haltung der kulturellen Staatsidee und dort in den anschaulichen Gestaltungen (Werken) der einzelnen kulturverbundenen Berufs- und Kunstzweige entgegentritt.

In diesem kulturpolitischen Aufgabenkreis steht auch das Musikleben, dessen zeitgenössische Aufgaben also darin liegen, die Kulturverbundenheit im Lebensrhythmus der Gegenwart musikalisch zu gestalten und künstlerisch zu steigern. Jedoch dürfen wir diese rein musikalischen Aufgaben nicht ohne weiteres gleichsetzen mit unserm Thema vom Stilzusammenhang der funkmusikalischen Programmbildung. Während wir deshalb die kulturelle Bedeutung und Bindung der zeitgenössischen Musikaufgaben demnächst in gesonderter Form erörtern wollen, können wir hier nur soviel davon sagen, daß die funkmusikalische Programmbildung wohl diesen Kreis der zeitgenössischen Musikaufgaben mit zu erfassen, aber gleichzeitig auch einen wesentlichen Teil der allgemeinen nationalsozialistischen Rundfunkidee darzustellen hat.

Diese Zusammensetzung der funkmusikalischen Aufgaben macht überhaupt die Eigenheit der funkmusikalischen Programmbildung und damit das Wesen aller funkmusikalischen Arbeit aus. Denn wir müssen hierbei einmal erkennen, daß es gar keine Rundfunkmusik als solche geben kann. Alles Musizieren geht auf rein musikalische Grundgesetze zurück, die selbstverständlich durch Einwirkungen von außen her beeinflußt werden können. Dies gilt sogar für das Gebiet der Gebrauchsmusik, die bisweilen sehr offensichtlich mit einem nicht-musikalischen Motiv zusammenhängen kann — beispielsweise die musikdramatische Begleitung eines Hörspiels — und ohne diesen Zusammenhang gar nicht oder nur schlecht ausführbar ist. Jedoch geht der musikalische Teil bei dieser wie bei aller Gebrauchsmusik immer wieder auf das Allgemein-Musikalische zurück, das eben in der Eigengesetzlichkeit und Kulturverbundenheit aller musikalischen Vorgänge besteht. Natürlich werden dadurch die Verbindungsmöglichkeiten der Musik mit anderen Kultur- und Kunstzweigen nicht im geringsten eingeschränkt. Um aber diese Verbindungs- und dynamischen Ausgleichsmöglichkeiten in jedem Fall richtig zu beurteilen und zu beherrschen, müssen wir als Musiker stets auf das Wesen der betreffenden Einflußseite selbst eingehen, die bei unserer Betrachtung hier im Wesen des nationalsozialistischen Rundfunks liegt.

Dabei müssen wir erkennen, daß der Rundfunk in seiner gesamten Haltung gar nicht mit einem einzelnen Kultur- oder Kunstzweig zu vergleichen ist, wenn auch die engeren Mitarbeiter des Rundfunks auf diese Weise im Rundfunk ihre besondere Berufsform gefunden haben. Denn der Rundfunk ist in seiner Gesamtheit zum kulturellen Bindeglied der Nation geworden, das uns einmal von den staats- und kulturpolitischen Grundsätzen und Lebensbedingungen unterrichtet und dann von den wesentlichen Vorgängen aller kulturellen und künstlerischen Lebensformen weitgehendst Kennt-

nis gibt. Darin besteht aber noch die besondere Verpflichtung des Rundfunks gegenüber der Politik und gegenüber des kulturellen Lebens, mit anderen Worten: die kultur-politische Bedeutung des Rundfunks, daß er nicht wahllos oder zufällig die kulturellen und künstlerischen Vorgänge aus den Geschehnissen der einzelnen Kultur- und Kunstzweige herausgreift (wie ja auch der Führer auf dem letzten Reichsparteitag das freie Spiel der Kräfte als ein Spiel ohne grundbestimmende und grundgefestigte Maßstäbe abgelehnt hat), sondern daß er den Stil seiner Programmbildung bis zur Musik hin nach den staats- und kulturpolitischen Grundsätzen unserer Wesensart entwickelt. Diese Grundsätze gibt der Staat allen einzelnen Kultur- und Kunstzweigen zur weiteren Ausgestaltung auf und auch insoweit dem Rundfunk, als dieser alle diejenigen Kultur- und Kunstzweige programmtechnisch, d. h. soweit er es mit seiner funkischen Form erfassen kann, zu unterstützen hat, die bei diesem kulturpolitischen Aufgabenkreis mit dem besten Ergebnissen in Vorderfront liegen.

Rundfunk ist nämlich, genau wie der Begriff „Zeitung" oder „Zeitschrift" in seiner Eigenheit etwas Ideelles, was man zunächst einmal ganz einfach übersetzen kann mit der Satzumschreibung: Das der ganzen Nation auf funkischen Wege Zugängige und Zukommende. Dieser ideelle Begriff gewinnt nun schon greifbare Substanz mit den kulturpolitischen Grundsätzen, die dem Lebensstil der jeweiligen Nation entsprechen und nun auch zum Leben und mit den Lebensvorgängen dieser Nation funkisch dargestellt werden sollen. Und da bei uns diese kulturpolitischen Grundsätze in sowohl umfassender wie auch entwicklungsfördernder Weise durch die Staatsidee verkörpert werden, hat der Satz „Der Rundfunk braucht die Politik" eine begrifflich grundlegende Bedeutung für den Stil der funkischen Programmbildung. Was dabei das Grundsätzliche, d. h. die staats- und kulturpolitischen Ideen und Lebensmotive selbst angeht, so ist hier, wenn wir einmal drastisch formulieren dürfen, die politische Abteilung beim Rundfunk der Staat selbst, wo er im Sinne des Wortes „Die Politik braucht den Rundfunk" sich über den Weg des Rundfunks selbst mit der Volksgemeinschaft auseinandersetzt, um die Gestaltung des kulturellen und künstlerischen Lebens nach einheitlichen Grundsätzen immer wieder neu anzuregen und zu leiten. Dies gilt auch für das Musikleben, das somit seine zeitgenössischen Entwicklungsmöglichkeiten nach den Grundsätzen einer musikalischen Kulturverbundenheit ordnen und gestalten kann. Daß bei diesen musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten nicht alles allgemeingültig sein kann, ist selbstverständlich und gehört zum täglichen Leben der zeitgenössischen Musik.

Etwas anderes besagt aber das Wort „Funkmusikalisches", das den funkischen, d. h. den kulturpolitischen Programmstil nach dem Maßstab „Der Rundfunk braucht die Politik" auch in den musikalischen Vorgängen erkennen soll, um dann durch die funkischen Mittel das Erreichte, das Vollendete festigen und das noch Keimhafte fördern zu helfen. Was wir daher vom Wesen des Funk-Musikalischen grundsätzlich erwarten, kann keine „Rundfunkmusik" sein, sondern nur eine funkische, d. h. also nicht funktechnische, sondern in erster Linie kulturell-verbindende und umfassende Bewertung der musikalischen Gesamtverhältnisse durch und für den Rundfunk, wobei Rundfunk im Sinne der obigen Satzumschreibung wieder heißen soll: Das der ganzen Nation auf funkischen Wege Zugängige und Zukommende.

Natürlich erweitert sich der Kreis der funkmusikalischen Programmbildung noch durch Einzelaufgaben, die sich im einzelnen eben aus der zwischen Rundfunk und Musik gelagerten Aufgabenstellung ergeben und deren Beschreibung erst einmal die Behandlung der zeitgenössischen Musikaufgaben selbst voraussetzt. Diese Einzelaufgaben seien aber vor allem deshalb unerwähnt gelassen, weil es hier hauptsächlich auf eine grundsätzliche Aufgabenordnung und Begriffserklärung ankommen mußte, die erst dann eine sichere Gewähr für die Klarheit der von ihnen abhängigen Einzelleistungen bilden. — Haben wir also die kulturpolitische Bindung des Rundfunks und damit die sich hieraus ergebenden Maßstäbe der funkmusikalischen Kulturverbundenheit und Programmarbeit erkannt, so sind auch hiermit zugleich die Stilzusammenhänge der funkmusikalischen Programmbildung geklärt im Sinne des Ministerwortes: „Die Politik von heute braucht den Rundfunk. Der Rundfunk braucht die Politik. Er muß im Mutterboden des Volkstums verwurzelt sein, um echte und tiefe Kultur zu vermitteln."

Funkmusikalische Auslese

Königsberg (Montag, 28. Sept., 21.00): brachte ein Orchesterkonzert mit „Österreichischer Unterhaltungsmusik", das sich in seiner Gesamtheit weit über die stereotype Form gewohnheitsmäßiger Unterhaltungskonzerte erhob. Aus der von Dr. L. K. Mayer mit Eigenheit zusammengestellten und idirigierten Programmfolge heben wir hervor: die musikalisch ausgeglichene Festspielouvertüre von

Karl Hawranek; das „Spitzweg-Ständchen" von Hans Holenia, der sich hier recht gut mit dem Klangideal der modernen Septimenharmonik auseinandersetzt; die entzückende einsätzige Suite „Aus Kärntens Bergen" von Edwin Kemauer, der mit klanglicher Selbständigkeit die Kärntener Volksliedmotive verarbeitet; dann die Orchesterzeichnung „Am Springbrunnen" von Max Ast, der sich hierbei mit seinem Instrumentationsstil etwas in die Nachbarschaft von Mussorgski-Ravel begibt, und endlich die „Sinfonische Marschmusik" von Robert Ernst, die harmonisch etwas beschwert klang, jedoch damit keineswegs ihre charakteristischen Züge bezüglich der rhythmischen und modulatorischen Anordnung verdeckte.

Saarbrücken (Montag, 28. Sept., 21.00): Einen sehr guten Eindruck hinterließ die „Saarbrücker Vereinigung für alte Musik" mit ihrem Programm „Musik um Friedrich den Großen", das u. a. die Uraufführung eines C-Dur-Konzertes für Cembalo und Streicher von Karl Heinrich Graun brachte. Aus der tieferen und der damit verbundenen dunkleren Klangfarbe konnte man die übrigens sehr beherrschte Verwendung von alten Originalinstrumenten erkennen. Die oben erwähnte Königsberger Sendung gestattete uns freilich nur einzelne, wenn auch sehr wesentliche Stichproben, die aber zur Beurteilung dieser vorzüglichen Kammermusikvereinigung ausreichten.

Hamburg (Mittwoch, 30. September, 19.00): Der Hamburger Komponist und Rundfunkkapellmeister Gerhard M a a ß verabschiedete sich mit einer „Orchestermusik zu Feier und Tanz", um am 1. Oktober einer Berufung in das Kulturamt der Reichsjugendführung-Berlin zu folgen. Außer einem kurzen Einleitungssatz aus seiner „Feiermusik" dirigierte Maaß den Einzug der Jünglinge und Waffentanz aus der „Olympischen Festmusik" von Werner Egk sowie den Feuervogel von Igor Strawinsky. Beide Werke sind trotz klanglicher Parallelen voneinander sehr verschieden. Egk verbindet eine nicht ungeläufige Melodiebildung mit einer unerwartet hart klingenden Begleitung, die rhythmisch-betont gestaltet ist, aber in ihrer rein harmonischen Behandlung und auch in ihrem Verhältnis zur thematischen Melodieführung nicht immer organisch verläuft. Hier steht der Feuervogel von Strawinsky auf einer anderen Stufe, selbst wenn er unserem heutigen Klangempfinden teilweise etwas fremd klingen mag. Der Komponist läßt manchmal drei Stilmerkmale scharf aufeinanderplatzen, weiß diese aber durch die Form der einzelnen Ballettszenen immer wieder organisch zu verbinden. Bei diesen Stilmerkmalen handelt es sich 1. um die musikalische Charakterisierungskunst der russischen Neuromantik, 2. um die Zeichnungskunst des französischen Impressionismus und 3., wie z. B. bei dem Höllentanz, um die motorische, alle Dissonanzverbindungen einsaugende Rhythmik der letzten, sog. modernen Stilepoche.

Frankfurt (1. Oktober, 20.10): Heinrich K n a p s t e i n leitete als Gastdirigent sehr klar neben der bekannten Streicherserenade op. 16 von Brahms die Serenade für Streichorchester op. 41 von Hermann Wunsch und — zum 70. Geburtstag des Komponisten — die Sinfonische Ouvertüre in Es-Dur, op. 24 von August Scharrer, der mit seiner Modulationsfarbigkeit dem R. Straußschen Stil sehr nahe steht, jedoch sich in diesem Werk im Gegensatz zu einer programm-motivischen Anlage auf eine rein musikalisch getragene Form stützt. Die Serenade von Wunsch berührte uns sehr sympathisch mit ihrer einheitlichen melodischen Modulation, ferner mit ihrer einfachen, aber keineswegs farblosen Quintenharmonik und endlich mit einer sehr bestimmt und eigen ausgebauten Leittonharmonik bei der Bildung der dominantischen Funktionsakkorde.

Stuttgart (7. Oktober, a) L i e d e r s i n g e n d e r HJ. im Rahmen der badischen Kulturwoche, 19.15): 2000 singende und 200 fanfarenblasende Hitlerjungen legten ein diesmal sehr deutliches Bekenntnis zu einem Musikstil ab, den wir im Sinne einer zielbewußten Gebrauchsmusik sehr begrüßen müssen. Wesentliche Kennzeichen der Liedbildung waren u. a. das Vermeiden von verweichlichten Vorhaltsnoten und das charakteristische Betonen von funktionstragenden Melodietönen, die von den Bläsern in freier Harmonik motivisch umspielt wurden.

b) Reichssender S t u t t g a r t eröffnete (20.45) einen Schubert-Zyklus, der in keiner Beziehung dem vorjährigen, ebenfalls von Stuttgart geleiteten Mozart-Zyklus nachstehen soll. Wir behalten uns vor, auf diese erste Sendung, die Werke der Schaffenszeit 1814/15 brachte, im Rahmen einer geschlossenen Betrachtung zurückzukommen.

Breslau (9. Okt., 22.20): Der RS. Breslau brachte die Uraufführung eines Konzertes für Bratsche und Orchester, das G. B i a l a s im Auftrag des Senders geschrieben hat. Der Komponist wählt bei seinem dreiteiligen Werk als klangliche Grundlage eine Aufeinanderfolge vom Moll-Klängen, die er auf den Tönen einer freiverwendeten Moll-Skala aufbaut, auf diese Weise tonal verbindet und dann melodisch umspielt und verarbeitet. Dies gibt dem Werk ein harmonisch einheitliches Gepräge. Trotz dieser Einheitlichkeit hätte der Komponist dem

Bratschenklang als dem Klang eines Instrumentes der Mittellage mehr durch eine charakteristische Motivik entgegenkommen können. Trotzdem der ausgezeichnete Fritz Lang den Solopart spielte, wirkte dieses Werk mehr als ein Orchesterkonzert mit obligater Bratsche, deren solistische Gestaltung streckenweise etwas ermüdete.

Köln (14. Oktober, 20.45): sendete das 1. Konzert des Berufsstandes der deutschen Komponisten, bei dem Prof. Dr. Peter Raabe die Sinfonie in G-Moll von Otto Leonhardt dirigierte. Der Dirigent hielt auch die Einführungsrede und betonte hierbei sowohl das Aufführungsrecht der jüngsten Werke wie aber auch zugleich die Notwendigkeit, versäumte bzw. unterbliebene Werkaufführungen der Kriegs- und Nachkriegszeit nachzuholen. Dies letzte mußte sich zweifellos auf die Leonhardtsche Sinfonie beziehen, die in ihrer harmonischen Gesamthaltung auf den Klangboden der sog. Neuromantik steht, sich aber von einer lediglich klangmalenden Modulation fernhält und statt dessen eine musikalisch selbständige Form bevorzugt, in der man ein ungekünsteltes Aus-sich-heraus-Musizieren des Komponisten feststellen kann.

Hamburg-Kiel (16. Oktober, 22.30): „Das ewige Reich", Kantate nach Worten von Wilhelm Raabe, für Bariton, Männerchor und Orchester von Heinz Schubert, der hier mit tief empfundener Eindringlichkeit dem Raabeschen Gedicht eine musikalisch eigene Interpretation geschenkt hat. Der Komponist hält etwas stark am Fugatostil fest sowie auch am Klangkreis einer freibehandelten Dur-Moll-Tonalität. Er zeigt hierbei eine überzeugende kontrapunktische Beherrschung seiner musikalischen Mittel, so daß man nicht eine stilistische Beschränkung der Mittel, sondern vielmehr deren großzügige Beherrschung erlebt. Dieser musikalisch packende Eindruck wurde durch eine gute Aufführung im Kieler Haus der Arbeit vermittelt, wobei lediglich die Qualität der Übertragung etwas nachstand. Die Leitung hatte Generalmusikdirektor Hans Gahlenbeck, der u. a. in Rudolf Großmann einen sehr guten Solisten zur Verfügung hatte.

Kurt Herbst.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Der Ortsverband der NS. Kulturgemeinde Ulm wird im Verlauf der diesjährigen Winterspielzeit sechs große Sinfoniekonzerte mit namhaften Solisten bringen. — Der Konzertring der NS. Kulturgemeinde Saarbrücken plant für die Zeit vom November bis Mai acht Konzerte. Daneben soll weiterhin im Rahmen von Sonderveranstaltungen mit führenden musikalischen Kräften des Reiches bekannt gemacht werden. — Für den ersten Konzertabend der NS. Kulturgemeinde Göttingen, der ausschließlich zeitgenössische Klaviermusik brachte, war der Kasseler Pianist Georg Rothlauf gewonnen worden. — Der Ortsverband Cottbus erfreute seine Hörergemeinde durch ein Abendkonzert des Dahlke-Trios. — Der Konzertring der NS. Kulturgemeinde Wuppertal-Elberfeld begann seinen Konzertwinter mit einem von Claus Nettstraedter geleiteten Sinfoniekonzert, bei welchem der Frankfurter Pianist Alfred Hoehn mitwirkte. — Die NS. Kulturgemeinde Karlsruhe veranstaltete im Rahmen der Badischen Kulturwoche im Festsaal der Musikhochschule einen Abend mit Musik badischer Komponisten, der auch von Reichsstatthalter Robert Wagner und anderen Persönlichkeiten von Partei und Staat besucht war. Von Alexander von Dusch wurde eine dreisätzige Sonate in G für Cello und Klavier uraufgeführt. Franz Philipp und Josef Schelb waren mit Liedern vertreten. Nachhaltigen Eindruck hinterließ die Uraufführung des Streichquartettes in A-Moll op. 58 von Julius Weismann. Den feierlichen Ausklang bildete die Deutsche Suite für Kammerorchester op. 18b aus der Kantate „Wintersonnenwende" von Erich Lauer.

Das kürzlich gegründete Laienorchester der NS. Kulturgemeinde Schönebeck trat anläßlich des Erntedankfestes zum ersten Male im Rahmen einer Abendveranstaltung vor die Öffentlichkeit. — Der Ortsverband Offenbach/Main eröffnete die Konzertzeit mit einem Liederabend des Sängers Erich Meyer-Stephan mit Liedern von Franz Schubert. Zwischen den Gesängen spielte der einheimische Geiger Rudolf Reiprich Beethovens F-Dur-Romanze und das Adagio aus dem Violinkonzert in D-Dur von Mozart. — Mit einer Opernaufführung durch die Deutsche Landesbühne „Fra Diavolo" begann der Ortsverband Beeskow seine Theaterspielzeit.

In einem von der NS. Kulturgemeinde und dem Volksbund für das Deutschtum im Ausland veranstalteten Konzert im Kaufhaussaal trat der Meistersche Gesangverein, ein gemischter Chor aus Kattowitz, der zurzeit eine Konzertreise durch Deutschland unternimmt, erstmalig vor die Leipziger Öffentlichkeit. — Der Ortsverband Eisenach der NS. Kulturgemeinde hatte zu einem Konzertabend

geladen, bei dem Werke des 18. Jahrhunderts zur Aufführung gelangten. — Aus Anlaß des 40. Todestages von Anton Bruckner sang der Münchener Domchor in einer Abendfeier, die gemeinsam von der NS. Kulturgemeinde Stuttgart und dem Württembergischen Bruckner-Bund durchgeführt wurde. — Der Ortsverband Malchim hatte für einen Konzertabend das Neustrelitzer Landesorchester verpflichtet, das unter der Leitung seines Dirigenten Otto Mihler die Ouvertüre zu „Tannhäuser" von Richard Wagner, Beethovens Sinfonie in C-Dur Nr. 1, die Freischütz-Ouvertüre von Weber und verschiedene andere Werke spielte. — Im Rahmen der Rostocker Kulturwoche gestaltete sich die Aufführung von Hansheinrich Dransmanns Chorwerk „Einer baut einen Dom" zu einer erhebenden Feierstunde. — Die NS. Kulturgemeinde Weinböhla erfreute ihre Mitglieder mit der Aufführung der Operette „Der Bettelstudent" von Millöcker.

Veranstaltungen der NS.-Kulturgemeinde in den Berliner Bezirken

Wieder, wie im vergangenen Jahre, zieht die NS. Kulturgemeinde in die Berliner Bezirke hinaus (vorwiegend in die Außenbezirke), und veranstaltet dort Konzerte verschiedener Art, Vortragsabende usw. Eine große Anzahl bekannter Künstler ist dafür gewonnen worden. Aber auch jüngere Kräfte werden ihr Können zeigen. Die Programme weisen neben anerkannten Meisterwerken Kompositionen unserer Zeit auf. Teilweise ist recht geschickt und wirkungsvoll eine Auflockerung der Programme durch den Wechsel von Instrumental- und Vokalmusik durchgeführt, die vor allem auch dem weniger musikalisch vorgebildeten Besucher gefallen werden.

Die Programme werden in den einzelnen Bezirken nach bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellt. So soll z. B. in den Steglitzer Veranstaltungen ein Querschnitt durch die Kammermusik gegeben werden. Am ersten Abend in Steglitz musizierte das Riebensahm-Klavier-Trio, eine Gemeinschaft gut eingespielter und einsatzbereiter Musiker, die einleitend das H-Dur-Trio von Hans Bullerian lebendig und klanglich ausgefeilt vortrugen. Beethovens Geister-Trio wurde ebenfalls schön im Ton und charakteristisch im Vortrag gespielt. Zwischendurch sang Ingrid Brebeck mit starker Spannkraft, mit tiefempfundener Musikalität und stimmlich glänzend disponiert die fünf Wesendonk-Lieder von Richard Wagner. Erich Riebensahm begleitete wirkungsvoll.

In Spandau eröffnete ein Solisten-Abend die Veranstaltungsreihe der NS. Kulturgemeinde. Marta Linz, eine unserer gefeiertesten Geigerinnen, spielte mit vollkommener Technik und musikalisch ausgereift u. a. Schuberts Rondo-brillant H-Moll. Alf Ernesti entfaltete den hellen Klang seines Tenors und Käthe Heinemann hämmerte wuchtig Liszts H-Moll-Klaviersonate heraus. Helmuth Hidegheti begleitete mit feiner Anpassung Gesang und Geige. Am ersten Abend in Charlottenburg wirkte das Fehse-Quartett mit, das sich durch sein abgeschliffenes Zusammenspiel und durch seine lebendige Werkgestaltung einen Namen erworben hat. Ein beachtenswertes, leidenschaftlich aufwühlendes Quartett des Wieners Ernst Ludwig wurde u. a. dargeboten. Ferner bekam man die japanischen Lieder von Grete von Zieritz und mehrere Lieder von Max von Schillings zu hören. Margarete Vogt-Gebhardt, von Felix Schröder geschickt begleitet, setzte sich dafür trotz einer starken Indisposition mit Hingabe ein. e.—

Musik zur Feiergestaltung

Die Amtsleitung der NS. Kulturgemeinde sucht den Anforderungen, die an sie wegen geeignetem Sing- und Spielmaterial gestellt werden, nachzukommen. Neben einer ständigen Beratung erscheinen als monatliche Feiersammlungen und Mitteilungsbläter in künstlerischer Form die Werkblätter der NS. Kulturgemeinde herausgegeben von der Amtsleitung der NS. Kulturgemeinde Volkschaft-Verlag, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22/23.

Die Werkblätter erscheinen monatlich unter bestimmten Leitsprüchen, die sich aus dem Rhythmus des Jahreslaufs ergeben. Sie sind 4 seitig und enthalten ein Titelbild, zwei Lieder, Dichtungen, Sprüche und Hinweise auf entsprechende Gedichtsammlungen (Liederbücher, Spiele und Musikausgaben). Sie bilden im Zusammenwirken von Wort, Musik und Bild Beispiele einer Feierstundengestaltung. Sie suchen durch Veröffentlichung neuen Lied- und Sprechgutes das bisher nicht große und oft nur notdürftige Material für unsere Feierstunden zu erweitern und dadurch Bausteine zu einem neuen Brauchtum zu geben. Besonders die Lieder sind in Fühlung mit jungen in der Singarbeit stehenden Musikern entstanden und fast durchweg neu. Für unsere Ortsverbände, die die Aufgabe haben, über ihre eigene Feiergestaltung hinaus die Formationen und Verbände zu beraten,

müssen diese in ihrer Zusammenstellung einmaligen Blätter das ständige Fest- und Feiermaterial bilden. In Formationen und Schule haben sie bereits freudige Aufnahme und ständigen Gebrauch gefunden.

Die Spielmusik

zu den „Werkblättern der NS. Kulturgemeinde".
Die „Spielmusik" erscheint im gleichen Verlage und bringt auf einem 2seitigen Blatt jeweils die Instrumentalsätze der beiden Lieder des Werkblattes. Die 3- bis 5stimmigen Sätze erlauben die verschiedenartigsten Besetzungen und sind leicht ausführbar.

Sie stammen in den meisten Fällen von den Liedverfassern selbst und sind im Klang und in den Ausführungsmöglichkeiten erprobt. In ihrer klaren Stimmführung können sie auch leicht für große Streich- oder Blasorchester bei Kundgebungen und Feiern größerer Art uminstrumentiert werden.

Die Folge der

Liederblätter

ist aus verschiedenen Anlässen entstanden.

„Volk musiziert",

eine Werkreihe der NS. Kulturgemeinde ist herausgegeben von Reinhold Heyden im Verlag Adolph Nagel, Hannover.

Die Hefte bringen eine Fülle von leicht spielbaren, in verschiedenartiger Besetzung ausführbaren Märschen und Tänzen.

Das

Chorische Spiel „Junge Gefolgschaft",

Worte von Hermann Roth, Musik von Helmut Majewski, erschien im Volkschaft-Verlag, Berlin W 15. Für Feiern in Hallen und auf Plätzen gibt dieses Spiel denkbare Möglichkeiten. Es wurde bei der zweiten Reichstagung der NS. Kulturgemeinden in Eisenach 1934 erfolgreich uraufgeführt und gelangte später durch Partei, Hitler-Jugend und Schulen mehrfach zur Aufführung.

Die Musik bildet eine geschlossene Folge von kurzen Blasmusiken und Liedsätzen. In der Besetzung von Trompeten, Posaunen, Baß und Pauken können diese Bläserstücke auch als Einleitungs- und Zwischenmusiken in Kundgebungen und größeren Feiern verwandt werden.

Alle Anfragen und Anforderungen von Ansichtsexemplaren der oben aufgeführten Ausgaben sind an die Amtsleitung, Abt. Gemeinschaftsgestaltung, zu richten. Um die Werkblätter reichhaltig auszugestalten, bitten wir, Gedichte, Sprüche, Lieder, Instrumentalsätze und Titelblattentwürfe, die sich für die Leitsprüche kommender Monate eignen, einzusenden. Eine entsprechende Honorierung beim Abdruck ist vorgesehen.

* Musikalisches Presseecho *

Anton Bruckner.

Wir sehen im Menschen Bruckner nicht den Märtyrer der katholischen Idee, wie wir in seinem Werk nicht die Apologie des Christentums zu vernehmen glauben, sondern vorerst hören wir Musik. Wir lehnen zwei Gesichtspunkte der Brucknerinterpretation ab:

1. Daß seine Musik die künstlerisch-metaphysische Übersetzung der christlich-katholischen Heilslehre in überpersönlicher, gültiger Erscheinung sei. Unserer gegenwärtigen Musikanschauung gilt notwendig der Grundsatz, daß Musik in erster Linie nur aus den Elementen der Musik erklärbarer und deutbarer Leib sein kann, daß ihre seelisch-gemütsmäßigen Kräfte in der biologisch-rassischen Herkunft ihres Schöpfers begründet liegen, die auch die Geisteshaltung bestimmen. Daß aber Musik in ihrer absoluten Form (wie der einer Sinfonie) nicht unmittelbares und gültiges Symbol, eine Verstofflichung einer Idee sein kann, ist uns notwendige Erkenntnis. Die sogenannte „geistige Haltung" eines Schöpfers soll man nicht gleichstellen oder gar verwechseln mit den hör- und greifbaren Tonvorgängen, mit der Zugangsweise einer Musik, kurz mit dem unmittelbar rein musikalischen Erlebnis. Im Falle Bruckner heißt das: niemand wird leugnen, daß Bruckner überzeugter katholischer Christ war, daß sein Christentum die tiefste Antriebskraft seiner gesamten sinfonischen und geistlichen Musik gewesen ist, dem Hörer seiner Musik aber bietet sich ein rein musikalischer Hörvorgang, der an eine höchst persönliche Tonsprache gebunden ist und dem unbefangenen Hörer keinerlei Auskunft darüber vermittelt, ob der Schöpfer Christ oder Atheist ist oder gewesen ist. Erst wenn man den Hörer „aufklärt", wird er beim Anhören religiöse Vorstellungen sich anzueignen suchen. Es scheint also klar, daß die Musik

nicht über gültige, objektiv erfahrbare Symbole des Katholischen verfügt, sondern daß man diese durch unkontrollierbare Gedankenverbindungen sich einreden kann. Der katholische Bruckner-Interpret wird nun sagen, daß man, um den Katholizismus Bruckners wissen muß, um den Meister überhaupt „in seiner ganzen Tiefe zu verstehen". Wir meinen nun wieder, daß Musik nicht erst an Hand eines religiösen Leitfadens ihre Werte offenbart, sondern daß sie aus sich selbst sich erklärt und wirksam ist. Wenn aber trotzdem jener Interpret seine Stellung in diesem Sinne mit einigem Recht einnimmt, so weist gerade dieses Bedürfnis Bruckner mit der katholischen Weltanschauung zu „erklären", darauf hin, daß das scheinbar Ewig-Gültige in seiner Musik das Zeitbedingte darstellt: die Geeignetheit für künstlerisch verbindende Inhaltsübersetzungen. Das berührt den zweiten Punkt.

2. Die von Bruckner angeblich sakrosankt vertonte katholische Weltanschauung führte die Interpreten dazu, Bruckners Kunst für überzeitlich, d. h. von Vor- und Nachwelt losgelöst, zu erklären. Wir lehnen dieses Überpersönlich-Zeitlose ab; auch die katholische Weltanschauung, wie jede andere in der Welt (so wagen wir zu behaupten), ist von der stammesräumlichen und geistesgeschichtlichen Lage abhängig, dabei ist das Geistesgeschichtliche bedingt durch die biologisch-rassischen Grundlagen. Dasselbe gilt von den Stilen der Musik. Darüber hinaus sehen wir im besonderen Fall Bruckner in der ohne Zweifel seinem Stil stark eignenden Aufforderung zu „Inhalt" vermittelnden Vorstellungen — die wiederum von den Interpreten katholisch verlangt werden — die starke Zeitgebundenheit. Das christliche Ideengut hat in der Liturgie, d. h. im Gregorianischen Choral, ihre einzigartige, ehrfurchtgebietende künstlerische Prägung gefunden (soweit das die Musik angeht), die Verbindung Brucknerscher Religiosität mit seiner Musik geht über den zeitgemäßen Weg rein persönlicher Verknüpfung. Dieser Weg ist nun weder „gültig", noch „überzeitlich" usw., sondern einfach die künstlerische Haltung eines schöpferischen Musikers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damit ist nichts gegen die katholische Überzeugung Bruckners, gegen die aus diesem Glauben kommende schöpferische Kraft ausgesagt, wohl aber mit Recht beleuchtet, wie sehr der Stil Bruckners — trotz der angeblich überzeitlichen christlich-katholischen Kirche — ein getreues Abbild der Lagerung des ausgehenden 19. Jahrhunderts darstellt. Die Mittel seiner Tonsprache sind durchaus zeitbedingt, nur die geniale Kraft des Meisters, seine innere Wahrhaftigkeit, hebt gerade sie zu ihrer höchsten Wirksamkeit.

Es wäre lohnend, dem Gegensatz von „Form" und „Assoziation" in der Anlage und Haltung der Brucknerschen Sinfonik einmal eingehend nachzugehen, und zwar ohne daß die letztere sofort zum Hauptgegenstand einer unkontrollierbaren Erklärung gemacht wird. Wenn Bruckner aus seiner gläubigen Seele schrieb, seine Werke zum Teil dem „lieben Gott" widmete, so äußerte er sich doch mit den musikalischen Mitteln seiner Zeit, die zudem in der Losgelöstheit vom Wagnerschen Gesamtkunstwerk und in der angedeuteten Haltung zur sinfonischen Form eine höchst persönliche und einmalige, wenn auch im Strom versinkenden Jahrhunderts überragende, menschliche und künstlerische Prägung gefunden haben. Wir dürfen es aussprechen: wenn ein Meister des 19. Jahrhunderts in die Zukunft weisen sollte, so ist es Bruckner gewiß nicht! Das bedeutet keine Ehrfurchtslosigkeit gegenüber seinem Katholiszismus, vor der Reinheit seines Lebens, seines Wollens und Schaffens, sondern nur die Erkenntnis seiner einmaligen musikalisch-geschichtlichen Stellung. Wir sehen vor allem den Österreicher, den Deutschen, den Musiker Bruckner, so könnten wir unsere Stellung zur Bruckner-Interpretation kurz umreißen. Es gehört ja seit längerem zum Ton einer bestimmten Gesellschaft, zu fragen: „Wie stehst du zu Bruckner?", das ist zugleich eine Frage nach der musikalischen „Tiefe", wie nach dem Glaubensbekenntnis des Gefragten. Wir allerdings lehnen es ab, bei dieser Frage sofort Zwangsvorstellungen der letzten christlichen Weisheiten zu bekommen, selbst auf die Gefahr hin, für minderwertig gehalten zu werden. Junge Dirigenten, denen vorerst jede geistige Beherrschung der Form in der Wiedergabe fehlt, gefallen sich gern (und sie machten damit eine Zeitlang ihren Weg!) als Bruckner-„Interpret". Hier feiert dann das Mystische Triumphe, das Unkontrollierbare wird zum Prinzip und es war kein Zufall, daß gerade zur Zeit des „kultischen Theaters", zur Zeit jüdischer Seelenvergiftung in der Mitte des vergangenen Jahrzehnts diese Brucknerauffassung gang und gäbe war.

Wir aber sehen und wollen einen größeren und reineren Bruckner, wir sehen ihn befreit von den Weihrauchdämpfen gestaltloser Mystik, wir gedenken heute in Ehrfurcht des überragenden Menschen und Künstlers seiner Zeit, vor der er sich durch die innere Größe und durch seine schöpferische Leistung auszeichnete.

Werner Korte

„Nationalsozialistische Monatshefte", Zentrale politische und kulturelle Zeitschrift der NSDAP., 1936, Heft 79, Oktober.

Filmmusik.

Der Musikdramaturg ist, sehr zu Unrecht, aus der Filmproduktion wieder verschwunden. Er wurde in seiner Tätigkeit abgelöst vom Kaufmann, der Art und Qualität der Musik ausschließlich von den Erwägungen des Schlagergeschäftes her bestimmte. Mit dieser neuen Richtung ist nun jede Diskussionsbasis für das Problem der Filmmusik auf absehbare Zeit verlassen worden. Schuldlos an dieser Situation ist keine der beiden Parteien; weder die Filmindustrie, die den verhängnisvollen Irrtum begangen hatte, Leute geholt und vor neue Aufgaben gestellt zu haben, ohne daß sie sich selbst vorher über diese Aufgaben orientiert hätte, noch der Musikdramaturg, der seine Auffassung von Film und Filmmusik eigentlich vom musikalischen Bühnenkunstwerk, das seine ästhetische Anschauung in eine ganz bestimmte Richtung lenkte, mitbekommen hatte. Daraus ergab sich in seiner neuen Praxis, daß er die Komponisten der Filmmusik auf Gebieten suchte, wo er sie niemals finden konnte. Für die Filmindustrie selbst wirkten sich diese Neuerungsversuche so aus, daß sie zwar bald über einen gewissen Stamm von Komponisten auf vertragsmäßiger Grundlage verfügte, aber längst nicht deren stilistische Eigenart erkannte. Ihr fehlte die Übersicht über die vorhandenen künstlerischen Kräfte und die Fähigkeit, deren Werte zu erkennen. Diese Tatsachen, die auch heute nur wenig erschüttert sind, führten, von einer unglücklichen Preisbildung abgesehen, zur Verteilung der Kompositionsaufträge an einige wenige Musiker, die nicht für jeden Stil eines Films die entsprechenden Voraussetzungen erfüllten und so durch ihren zwangsweisen, vertraglich bedingten Einsatz in den seltensten Fällen befriedigende Ergebnisse hervorbrachten, unbeschadet ihrer sonstigen künstlerischen Qualitäten.

Dazu kamen Leute, aus Schlagermachers Werkstatt, mit einem Fetzen Notenpapier; die vier oder acht Takte, die daraufstanden, konnten sie gerade einem hungernden Konservatoristen vorstümpern, damit der sie in einen einigermaßen hörbaren harmonischen Satz brachte und instrumentierte.

Wochen und Monate sind zur Vorbereitung eines Films oft vorhanden, aber der Komponist hat weder Muster nach Schnittrollen je gesehen, hat aber innerhalb von sechs Tagen (oft waren es bloß vier, und manchmal noch weniger) eine Musik zu komponieren, zu instrumentieren, die Orchesterstimmen ausschreiben zu lassen, zu proben (finsterstes Kapitel!), findet dabei statt angeforderter 60 Mann Orchester nur 20 vor, und darf nun, auf einer alten Kiste sitzend, seine Partitur umarbeiten.

Das Ergebnis solcher wirkender Kräfte kann nicht zweifelhaft sein. Das musikalische Chaos innerhalb des Films zu verhüten, wäre die Aufgabe des Musikdramaturgen gewesen. Bereits beim ersten Treatment hätte er den Musiker hinzuziehen müssen, um ihn dann ein Treatment vom musikalischen Element her entwickeln zu lassen. Dann wäre die Musik im Film dramaturgischer Faktor geworden und nicht nacktes und beziehungsloses Requisit geblieben. — Die Musik des Herrn XY. — Natürlich stellt sich später heraus, daß sie von Beethoven ist, und daß Herr XY sie nur für den Film „bearbeitet" hat, so wie man wahrscheinlich eine kostbare Holzplastik bearbeitet, die man in eine Nische stellen möchte, und die eigentlich doch zu groß ist dafür: man hackt ein Stück vom Hinterkopf ab, von der Schulter —. Nun paßt sie in die Nische, die Madonna.

Bearbeitung? — — — Barbarei! Kunstbolschewismus!

Aber den Musikdramaturgen gibt es in der Filmindustrie schon lange nicht mehr.

Leonhard Fürst
(Der deutsche Film, Oktoberheft 1936.)

Sachsen als „Land der Musik".

Die Frage nach der Bedeutung sächsischer Musikkultur wird zunächst mit dem Hinweis auf so und so viele berühmte Musiker, die geborene Sachsen waren, beantwortet werden. Und gewiß ist es für den Grad der musikalischen Begabung eines Volksstammes sehr kennzeichnend, wenn er bedeutende Träger der allgemeinen Musikentwicklung zu stellen vermochte. So darf die Tatsache, daß Richard Wagner und Robert Schumann, Georg Friedrich Händel und Hermann Schein geborene Sachsen waren, sicher ein Gegenstand höchsten sächsischen Heimatstolzes sein. Ebenso, daß Tonmeister wie Schütz, Bach, Hasse, Weber — um wiederum nur ein paar bekannteste Namen zu nennen — zwar nicht geborene Sachsen sind, aber doch in Sachsen ihre zweite Heimat und ihren entscheidenden Wirkungskreis gefunden haben.

Nicht zu vergessen der zahlreichen geborenen oder eingebürgerten sächsischen Kleinmeister, die die Musikgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart zu verzeichnen vermag. Auch unter ihnen finden sich Persönlichkeiten, die denkwürdige Leistungen vollbrachten. So darf etwa der in Geising im Erzgebirge geborene spätere Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau den Ruhm beanspruchen, 1695 die älteste Klaviersonate, die die Musikgeschichte kennt, geschaffen zu haben. Der Dresdner Hoforganist Adam Krieger hat als erster die Kunstform des begleiteten Sololiedes nach tastenden Anfängen zu

einer gewissen Reife gebracht, der Hallenser Organist S. Scheid hat die Kunst der evangelischen Choralvariation begründet, und der Leipziger Thomaskantor Adam Hiller hat durch seine Singspiele dem deutschen Opernstil den Weg gewiesen.

All das und vieles ähnliche ist gewiß angetan, schon um seinetwillen Sachsen als ein bevorzugtes „Land der Musik" erscheinen zu lassen. Und doch ist es keineswegs das Einzige, vielleicht nicht einmal das Entscheidende, was ins Treffen geführt werden muß, wenn es gilt, das Wesen heimatlicher Musikkultur im Sachsenlande zu umschreiben. Denn Musik will nicht nur geschaffen, sie will auch ausgeübt sein. Und diese Ausübung wiederum verlangt eine angemessene Regelung der Verhältnisse der Berufsmusiker und der Beziehungen zwischen Musizierenden und Musikhörenden. Kurz: ordnende organisatorische Kräfte müssen wirksam werden, wenn das Musikleben eines Landes gedeihen soll.

Gerade in dieser musikalischen Organisation aber ist Sachsen immer besonders stark gewesen.

Eugen Schmitz.
(Dresdner Nachrichten, 2. Oktober 1936, Nr. 465.)

Wahrheit und Leben in der Musik.

Zum 50. Geburtstag Edwin Fischers am 6. Oktober.

„Aber alles Studieren schafft es, alles Talent, aller Fleiß nicht allein, wenn nicht das ganze Leben danach eingestellt ist, ein Mittler großer Gedanken und Empfindungen zu werden. Jede Tat, ja jeder Gedanke hinterläßt seine Spur an der Persönlichkeit. Man lebe so, daß sich die Reinheit bis auf den Bissen erstreckt, den man zum Munde führt. So vorbreitet wird sich jenes Etwas einstellen, das unlehrbar ist, jene Gunst der stillen Stunde, da der Geist des Komponisten zu uns spricht, jener Moment des Unbewußten, des Sich-selbst-Entrücktseins — nennen Sie es Intuition, Gnade: Da lösen sich alle Bindungen, alle Hemmungen schwinden. Sie fühlen sich schwebend. Man fühlt nicht mehr: ich spiele, sondern es spielt, und siehe, alles ist richtig; wie von göttlicher Hand gelenkt entfließen die Melodien Ihren Fingern, es durchströmt Sie, und Sie lassen sich von diesen Strömen tragen, und Sie erleben in Demut das höchste Glück des nachschaffenden Künstlers: nur noch Medium, nur Mittler zu sein zwischen dem Göttlichen, dem Ewigen und den Menschen."

Diese Sätze, die eigentlich alles enthalten, was man über die Einheit von Künstler und Menschen aussagen kann, sind das persönliche Bekenntnis Edwin Fischers. Carl Adolf Martienssen, ebenfalls ein Großer im Reiche der pianistischen Kunst, hat sie uns in seinem Aufsatz über Edwin Fischer mitgeteilt. („Zeitschrift für Musik", 1. Klavierheft, Nov. 1934.) Es ist das Ethos von Johann Sebastian Bach und von Ludwig van Beethoven, das uns aus diesen Worten anspricht. Und wenn wir den Künstler bei der Interpretation der Meisterwerke jener beiden Tonheroen belauschen, dann staunen wir nicht mehr über die Technik und die Virtuosität, wir fühlen, daß es Geist von Bach und Beethoven ist, der uns in die fernsten Höhen emporträgt. Das Wunder der Verwandlung gelingt Edwin Fischer wie nur ganz wenigen. Ihm ist es gegeben, in nachschöpferischer Gestaltung in jene geheiligten Bezirke einzudringen, wo deutsche Kunst und deutscher Religionsbegriff in engster Wechselbeziehung stehen. Sein Künstlertum ist Priestertum geläuterter Art.

Aber jedes Gottesgeschenk will erarbeitet und erkämpft sein. Edwin Fischer hat die Wahrheit des bekannten Regerschen Ausrufes „Kein Meister fällt vom Himmel" an sich selbst lang genug erfahren. Deutschböhmisches Musikantenblut, das ihn väterlicherseits für den Musikerberuf vorbestimmt hatte, ließ ihn alle Hindernisse einer schwierigen Laufbahn überwinden. Die Mutter, aus einer musikfreudigen Schweizer Familie stammend, hat den Blick auf eine umfassende Allgemeinbildung ihres Sohnes gerichtet. Ferdinand Küchler und Hans Gluber legten in Basel den Grundstock zur musikalischen Ausbildung des jungen Pianisten. Bis ihn aber Martin Krause in Berlin in die Geheimnisse des Lisztschen Klavierspiels einführen konnte, war Edwin Fischer von nicht weniger als einem Dutzend Klavierlehrer im pianistischen Labyrinth der modernen Methodik umhergeführt worden. Als Begleiter Wüllners rang er sich allmählich zum Lichte durch. Unter Eugen d'Alberts Leitung spielte er dessen H-Moll-Klavierkonzert. Busoni, Ansorge entdeckten ihn. Noch dauert es zwölf Jahre, bis ihn die großen Dirigenten Nikisch, Weingartner, Muck u. a. für die Konzertsäle eroberten. 1926 wurde er Dirigent des Lübecker Musikvereins, 1928 Dirigent des Münchener Bachvereins. 1931 erfolgte die Berufung an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin.

(Völkischer Beobachter, Süddeutsche Ausgabe, München, Nr. 280 vom 6. 10. 36.)

* Das Musikleben der Gegenwart *

„Don Carlos" in der Berliner Staatoper

Die Neuinszenierung von Verdis „Don Carlos" in der Berliner Staatsoper zeigte einerseits die künstlerische Sonderstellung dieses Institutes, das die vollkommensten Mittel für große Aufgaben einsetzen kann, und zum anderen offenbarte sich wieder einmal die Größe des Musikdramatikers Verdi. Es ist eine zeitnahe Musik, bei der es belanglos erscheint, daß sie an die Form der Großen Oper gebunden ist, denn darin tönt nicht Meyerbeersche Hohlheit, sondern der Dramatiker Verdi kann es mit Schiller und Shakespeare aufnehmen, und es gelingt ihm, auch pompöse Schaunummern vor Veräußerlichung zu bewahren! Man hat viel darüber diskutiert, ob Verdi sich an Schiller vergangen habe, weil er dessen Dichtung in einer entstellten Form zur Grundlage seiner Musik gemacht hat. Er hat lediglich aus dem Drama ein Opernbuch werden lassen. Die wörtliche Vertonung eines dichterisch hochstehenden Dramas wollte nie recht glücken. Die Musik kann schließlich auch nicht die im Text bereits beschlossenen Wirkungsfaktoren einfach wiederholen. Sie muß ein unentbehrlicher Teil des Ganzen sein. In dieser Beleuchtung gewinnt die Textfassung der beiden Franzosen Mery und du Locle (die sich bei ihrer Arbeit dem Diktator Verdi fügen mußten) eine andere Bedeutung.

Werner Egk, der außer seiner „Zaubergeige" noch kaum eine Oper dirigiert haben mag, musizierte mit sicherem Instinkt und mit peinlicher Beachtung aller Anweisungen der Partitur. Da gab es ungewohnte Zeitmaße, die vielleicht richtiger sein mögen als die gebräuchlichen. Es war erstaunlich, wie sicher Egk den großen Apparat dieser Oper zusammenhielt. Das Orchester folgte ihm mit solcher Hingabe, daß man stellenweise hingerissen war von dem Klang der Streicher, von der Präzision der Bläser und dem harmonischen Zusammenwirken aller Gruppen. Die Wandlungsfähigkeit des Staatsorchesters wurde in der kompromißlos von aller sogenannten Romantik befreiten Spielart deutlich. Damit war die Nachhaltigkeit des Eindrucks von Verdis Meisterwerk sichergestellt.

Egk wahrte in allem eine große Linie, die der Besetzung entsprach. Es war eine stolze Reihe großer Namen: Franz Völker als Carlos, der in dem Metall seiner Stimme hinreißende dramatische Akzente zur Verfügung hat; Heinrich Schlusnus als Posa, ein idealer Partner; Josef von Manowarda als ein selbst in diesem Kreise überragender König Philipp, der aus dem Tyrannen, dem Werkzeug der Inquisition, einen Menschen macht, dem man das Mitgefühl nicht versagen kann; Walter Großmann als Großinquisitor. Auch Margarete Klose als Eboli gab ihrer Rolle vorbildliches Profil. Erfreulicherweise durfte sie auch die schöne maurische Kanzone singen, die das zweite Bild bereichert. Für die angekündigte Tiana Lemnitz sprang Franziska von Dobay als Elisabeth ein. Die Leistung der Chöre verträgt den höchsten Maßstab.

Der Spielleiter Josef Gielen bemüht sich um handgreifliche Sichtbarmachung der Tragik, und er kommt dabei zu einer zu dunklen Tönung des Ganzen. Der Schluß des vierten Bildes, die Ketzerverbrennung, glitt in den äußerlichen Stil der Großen Oper ab, und hier gingen die Besucher nicht mit. Gielen übersieht hier, daß die Tragik der Musik innewohnt und auch dann zur Geltung kommt, wenn die Szene einen scheinbaren Kontrast dazu bildet. Gielen lenkt das Geschehen im übrigen aber mit kundiger Hand. Mit bewundernswerter Fantasie hat Edmund Erpf eine Folge hochkünstlerischer Bühnenbilder geschaffen. Die Bilder tragen die Aufführung zu einem wesentlichen Teil, da sie durch ihre Suggestivkraft den Darstellungsstil sofort weitgehend festlegen. Der Abend wurde ein ungewöhnlicher Erfolg, weil die besten unserer Künstler im Dienste der Sache aufgingen.

Herbert Gerigk.

Oper

Berlin.

Kurz hintereinander folgende Aufführungen der gleichen Oper an zwei verschiedenen Bühnen nötigen naturgemäß zu Vergleichen. Wenn diesmal das Deutsche Opernhaus und die Staatsoper Wagners „Fliegenden Holländer" in neuer Inszenierung herausbrachten, so kann sich dieser Vergleich auf Unterschiede des Aufführungsstiles beschränken, da beide Theater im Rahmen ihrer besonderen Gegebenheiten künstlerische Höchstleistungen boten und deutlich werden ließen, wie nahe uns heute auch der junge Wagner steht, das werdende Genie, das mit dem „Holländer" den ersten gewaltigen Grundstein zu dem ragenden Gebäude seines musikdramatischen Gesamtwerkes legte.

Das Deutsche Opernhaus hat sich unter Wilhelm Rodes Leitung in erster Linie die theatermäßige

Erneuerung von Wagners Werken angelegen sein lassen. Nach den sommerlichen Festspielen, die eine Wiederholung der bemerkenswertesten Taten aus zwei Spielzeiten brachten: der Tannhäuser-, Lohengrin-, Meistersinger- und „Ring"-Aufführung und nach einer Wiederholung des „Tristan" zu Beginn dieser Spielzeit führte der „Holländer" die Linie dieser auf den Einklang von Musik, Szene und Darstellung bedachten nachschaffenden Opernkunst zielbewußt fort. Das Element des Romantisch-Phantastischen, die Dämonie des Überwirklichen als Hintergrund der Handlung war überzeugend herausgearbeitet. Wie bei allen Inszenierungen Rodes war der Natur selbst, hier den elementaren Gewalten des Meeres, eine entscheidende Rolle zugeteilt. Dazu im wirksamen Gegensatz stand die erdgebundene Realistik der Daland-Athmosphäre, die namentlich in der überaus freundlichen und anheimelnden Spinnstube Gestalt gewann. Auf breite dramatische Gegensätzlichkeit war auch die Leistung des Orchesters unter der exakten Stabführung Arthur Rothers angelegt. Durch einige sehr breite Zeitmaße betonte er den episch-balladesken Charakter, ließ aber dann in großen Steigerungen das urwüchsige Pathos der Holländer-Dramatik zu machtvoller Ballung emporwachsen. Paul Haferungs Bühnenbilder hatten Stimmung und Bildkraft. Die Ankunft des Holländerschiffes, das sich mit mächtig emporragendem Bug von rechts in die Bühne hereinschiebt, war von starker Wirkung. Lediglich die Schlußapotheose, die nach Wagners Anweisungen das emporschwebende erlöste Paar zeigte, hatte nicht ganz die erforderliche Illusionskraft.

Die Darstellung des „bleichen Mannes" zählt seit langem zu Rodes eindringlichsten Bühnenleistungen. Rode gibt den Holländer mit großem, echtem Pathos, oft allzusehr die einzelnen Worte übersteigernd, aber doch mit einer darstellerischen und stimmlichen Wucht und einer packenden musikdramatischen Geschlossenheit, die ihrer unmittelbaren Wirkung sicher ist. Neben ihm tritt das übrige Ensemble zurück. Berta Stetzler, bis auf einige stimmliche Schwankungen, gesanglich überzeugend, hat noch nicht ganz das erforderliche Format, das Senta als Trägerin des seelischen Geschehens braucht. Paul Beinert als Erik ließ trotz beachtlicher Stimmittel ebenfalls manchen Wunsch unerfüllt. Ein Daland mit prachtvoll kernigem Baß, dafür im Spiel noch nicht ganz gelöst, war Wilhelm Schirp, als Steuermann zeigte der junge Günter Treptow einen blühenden Tenor, der zu schönsten Hoffnungen berechtigt. Der Episode der Mary lieh Luise Willer ihre beseelte Altstimme. Die Chöre unter Hermann Lüddecke hatten mit ihrer Klangfülle und musikalischen Sicherheit wesentlichen Anteil an der Geschlossenheit der Aufführung, die stärkste Zustimmung fand.

Kaum vierzehn Tage später erlebte man den „Holländer" in der Staatsoper. Die hochgespannten Erwartungen, die durch die Schlag auf Schlag folgenden Neueinstudierungen in den wenigen Wochen der bisherigen Spielzeit hervorgerufen waren, wurden durch eine Aufführung erfüllt, die als Gipfelpunkt einer schöpferischen Opernkunst bezeichnet werden darf. Rudolf Hartmanns Spielleitung schafft jene dem Werk eigene Zwielichtstimmung zwischen den Welten, in der die Symbolik der Handlung fast plastisch deutlich wird. Den Kern des Geschehens, das Seelendrama, das sich in Sentas Brust abspielt, rückt er in den Mittelpunkt und rückt so die Handlung mehr ins Menschliche, dem Denken unserer Zeit näher. Das mag vielleicht weniger romantisch im ursprünglichen Sinne sein, überträgt aber die dramatische Spannung unmittelbar auf den Hörer. Von großartiger Wirkung waren die Bühnenbilder Edward Suhrs. Es gehört zu den unverlierbaren visuellen Bühneneindrücken, wie plötzlich mit unheimlicher Schnelligkeit das Holländerschiff aus geisterhafter Projektion zu überwirklicher Größe in die szenische Wirklichkeit hineinwächst oder wie unter Blitz und Donner im letzten Bild die gespenstische Mannschaft in dem auf einmal transparent gewordenen Schiff die Anker löst und die Segel setzt. Das Meer selbst wird mit rollenden und leckenden Wogen lebendig und umspült in der grüngrauen Dämmerung wie in einem altholländischen Seestück das schlingernde Schiff Dalands.

Die musikalische Leitung hatte Johannes Schüler, der sich bereits in der kurzen Zeit seines Berliner Wirkens als einer der berufensten Operndirigenten bewährt hat. Wie er die Partitur durchleuchtet, nie die Sänger überdeckt und doch wirkliche Musikdramatik gibt, das war erneut eine überzeugende Talentprobe. Selten allerdings steht einem Dirigenten auch ein Klangkörper vom Range des Staatsopernorchesters zur Verfügung. Rudolf Bockelmanns Holländer, stimmlich vom Glanz einer unserer edelsten Baritonstimmen umgeben, ist kein düsterer Schemen aus der Geisterwelt, sondern ein unter seinem Geschick leidender, oft fast zu blutvoller Mensch, dem das mitleidbereite Herz der Senta ganz natürlich entgegenschlägt. In Marta Fuchs findet er eine Gegenspielerin, die in dieser Rolle wohl schwer übertroffen werden kann. Stimme, Spiel und Erscheinung stehen ganz im Dienst eines Ausdrucks, der schönste Erfüllung bedeutet. Wohl kaum je ist die Ballade konzentrierter, innerlicher und gekonnter gesungen worden. Der Erik, diese schwer zu gestaltende Rolle wird von Max Lorenz mit Blut

und Leben erfüllt, den Erwerbssinn Dalands verklärt Joseph von Manowarda mit seinem warmen, prächtig getönten Baß. Dazu Marcel Mittrischs Steuermann, die Mary von Else Tegethoff und der von Schmidt zu einer wundervollen Leuchtkraft und fein ausgewogener Musikalität herangebildete Chor, der über ungewöhnliches Stimmaterial verfügt, das gab eine Aufführung, die begeistern konnte.

Hermann Killer.

Breslau: Von dem musikalischen Führer eines Opernhauses erwartet man, daß sich seine Persönlichkeit nicht nur dann auswirkt, wenn er am Dirigentenpult sitzt, sondern daß organisatorisches und künstlerisches Wollen, Geistigkeit und Erfahrung in allem spürbar werden, was die Oper mit der Öffentlichkeit in Berührung bringt. Der Spielplan, den der neue Generalmusikdirektor Philipp Wüst für den Anfang der neuen Spielzeit aufgestellt hat, ist bunt. Aber in dieser Buntheit liegt Ordnung, man sieht eine Richtung. Bekenntnishaft wurde mit „Fidelio" begonnen. Es folgte Mozart und zwar das in der Schau der Bühnengestaltung ewig problemreiche Werk: „Don Giovanni". Von Verdi kam zuerst „Othello" — nicht Troubadour, Traviata oder Rigoletto — also ein Werk höchster Reife heraus. (Der „Maskenball" wurde Roswaenge zu Liebe episodenhaft eingeschoben.) Als Seltenheit erschien „Manon" von Massenet, als Volksstück der „Großadmiral" von Lortzing. „Sly" von Wolf-Ferrari blieb um seines Erfolges in der vorjährigen Spielzeit willen im Plane. Wagner wurde vorläufig fast ganz zurückgestellt, weil hier gründlichste Erneuerungsarbeit zu leisten ist. Neuzeitliche Werke befinden sich in Vorbereitung. Verständnisvolle Betrachtung dieser Werkfolge zeigt, daß Wüst vielbegangene, bequeme, aber neue Blickpunkte nicht aufschließende Wege vermeidet.

Wüsts musikalische Darstellungsweise ist von so besonderem Gepräge, daß sie hier erst allmählich begriffen werden wird. Man ist es anders gewöhnt. Die Fideliomusik erklang in feierlicher, ganz auf Tiefenwirkung gestellter Schönheit. Die dramatischen Höhepunkte wurden durch breit entwickelte, dem Wesen dieses Dramas entsprechende Steigerungen erreicht. Es gab keine „Effekte", sondern Krönungen. Im „Don Giovanni" (in der Übersetzung von Anheißer) gelang die Synthese zwischen dem Lustspieltone, dem dämonischen Gehalt und der erhabnen Würde der Musik. Man hörte keine Nummernfolge; die selten erkennbare Einheit des Werkes wurde begreifbar. Bei der Wiedergabe des „Othello" kam es Wüst darauf an, die Leidenschaftlichkeit der Musik in makelloser Klangschönheit darzustellen. Aus dem Orchester leuchtete berückender Wohllaut, mit dem sich eine Rhythmik von stärkstem, dramatischem Empfinden verband. Auf eines konnte sich der Einfluß des neuen Führers noch nicht erstrecken, auf die Erneuerung des Solistenpersonals. Verschiedene wertvolle Kräfte sind vorhanden, aber es klaffen empfindliche Lükken. —

Lortzings „Großadmiral" wurde in der verdienstlichen Bearbeitung von Artur Treumann-Mette gegeben und gefiel sehr. Suppés „Boccaccio" glaubte der Spielleiter der Operette Herbert Pudor nicht mehr unverändert geben zu können. Er unternahm eine nicht unwesentliche Umgestaltung. Daß er einen weiblichen Vertreter der Titelpartie als für unsere Zeit nicht mehr tragbar erklärte, ist Ansichtssache oder auch Besetzungsfrage. Der mit der Rolle betraute Tenorbuffo war nicht annähernd so charmant als frühere Vertreterinnen der Partie. Charme spielt aber in der Operette eine recht ausschlaggebende Rolle. Der Prinz von Palermo wird nicht mehr als Trottel ins Spiel gestellt, sondern als frischer, abenteuernder Jüngling. Diese Umänderung des Charakters ist sympathisch. Der Umgestaltung des Schlusses liegt ebenfalls ein glücklicher Gedanke zu Grunde. Boccaccio wird nicht zum bekehrten Ehemann, sondern er verzichtet auf die Geliebte, um zu bleiben, was er ist: der ungefesselte Sänger von Liebe und Freude. Der Schwerpunkt der Wirkung dieser melodie- und temperamenterfüllten Operette liegt ja aber in der Wiedergabe. Temperament, Anmut und Humor dürften auch in der alten Fassung siegen; und diese drei Dinge waren nicht die hervorstechendsten Kennzeichen der Aufführung.

Rudolf Bilke.

Hamburg: Abgesehen von der Problematik, die der „Don-Giovanni"-Aufführung zu Beginn der Spielzeit aus der zugrundegelegten Übersetzung von Herman Roth erwuchs, war der Abend auch sonst ein Beispiel für die mannigfaltigen Schwierigkeiten bei der theatralischen Verwirklichung dieses einzigartigen Werkes. Die Zusammenarbeit von Bühnenbildner (Gerd Richter) und Spielleiter (Oscar Fritz Schuh) hatte jenen letzten Grad von Einheit nicht erreicht, der dem vielfältigen Bühnengeschehen erst die nötige Eindeutigkeit verleiht. War im Szenischen die Dämonie übersteigert und die lichtvolle Seite mit Ausnahme des zweiten Bildes zu kurz gekommen, so zeigte sich im Spiel eine Bevorzugung des Buffonesken gegenüber den etwas spröde gestellten großen Zusammenstößen der Ensembles. Die Besetzung der Frauenrollen krankte an der oft erlebten Umkehrung der wahren Verhältnisse: Donna

Anna zu hochdramatisch, Donna Elvira zu lyrisch. Vorzüglich waren dagegen Theo Herrmann (Leporello), Carl Kronenberg (Don Giovanni), Martina Wulf (Zerline) und Gustav Neidlinger (Masetto). Ein weiterer Gewinnpunkt: das von Hans Schmidt-Isserstedt in bester Mozartkultur geleitete Orchester.

Hielt „Don Giovanni" nicht ganz das Niveau der Hamburgischen Staatsoper, so übertraf schon zehn Tage später die Neuinszenierung des „Othello" alle Erwartungen. Hier erreichte die Wiedergabe einen ähnlichen Ausgleich aller gestaltenden und ausdrückenden Kräfte, wie er — in der restlosen Verschmelzung von affetto und azione — selbst die Vollkommenheit dieser Spätblüte am alten Baum der romanischen Oper ausmacht. Von der gebändigten Wucht, dem klar gehaltenen Schwung und der schön aufgeteilten Räumlichkeit in den Bildern Wilhelm Reinkings über die nach Maß und Zahl ebenso wohlberechnete wie leidenschafterfüllte Spielführung Rudolf Zindlers bis zu Eugen Jochums blühender musikalischer Arbeit, die dem Augenblicke das Seine gab, ohne deshalb um das Gefüge bangen zu müssen — überall huldigte man auf das glücklichste dem wahrhaft Opernmäßigen. Die Träger dieser Doppeltragödie der Triebhaftigkeit und des Geistes waren Joachim Sattler (Othello) und Hans Hotter (Jago). Sattler, aus Darmstadt kommend und ein entschiedener Gewinn für das Opernensemble der nächsten Spielzeit, wuchs im Laufe des Abends bis zur Gleichwertigkeit mit der vom Anfang her beherrschenden Leistung Hotters, einem intellektuellen, melancholisch-ironischen und dabei berückend singenden Nihilisten Jago, wie man ihn sich auf der Sprechbühne ähnlich vielleicht von Gründgens dargestellt denken könnte. Das schuldlose Objekt der zerstörerischen Kräftespannung, Desdemona, wurde von Hertha Faust mit viel Kultur und mädchenhafter Zurückhaltung gegeben. Die Schar guter Nebenfiguren und die mächtigen Chöre, insonderheit des ersten Aktes, vollendeten die Aufführung.

Auf ihre Weise bereitete auch die dritte Premiere der neuen Spielzeit, Rossinis „Barbier von Sevilla" in szenisch-musikalischer Erneuerung, eine Überraschung. Gab sie doch Zeugnis von einer Wandlungsfähigkeit, die man dem realistischen und zuweilen etwas starren Haus-Stil der Hamburger Oper nicht in dem Maße zugetraut hätte. Filigrane Komödie im schönsten Sinne, errang sie einen Erfolg von fast südländischer Intensität. Hans Schmidt-Isserstedt leistete mit dem Orchester in Lustspielspannung und perlender Leichtigkeit alles nur Denkbare, die Sänger — voran Johannes Drahl als Figaro, Theo Herrmann (Bartolo), Martina Wulf (Rosine) und Hans Hotter (Basilio) — waren, auch was die Darstellung angeht, in Hochform. Mit seinen luftigen, graziösen und unbändig heiteren Bühnenbildern zeigte sich Gerd Richter von einer ganz neuen Seite. Am ehesten den älteren Bühnengewohnheiten zugehörig war die Regie Rudolf Zindlers, der sich die Auswertung aller Possenelemente im deutschen Dialog (man hatte ihn leider anstelle der Secco-Rezitative gewählt) nicht entgehen ließ. Besonders nachahmenswert an dieser Aufführung ist ein kleiner dramaturgischer Eingriff: Man stellte Figaros Kavatine an den Anfang, erleichterte so den Verlauf des ersten Aktes, und spielte die ursprünglich ohnedies nicht für den „Barbier" geschriebene Ouvertüre als Zwischenaktsmusik, so die Verwandlungspause vor dem zweiten Akt in guter Stimmung ausfüllend. Die leicht etwas abfallende Wirkung des Schlusses wurde durch ein aus „Tancred" übernommenes Balletstück verstärkt.

H. W. Kulenkampff.

Leipzig: Smetanas „Verkaufte Braut", dieses Meisterwerk echt böhmischer Nationalmusik, ging in neuer Inszenierung über unsere Bühne. Sigurd Baller hatte im Verein mit Bühnenbildner Max Elten einen weiträumigen stimmungsvollen szenischen Rahmen geschaffen, der nur leider im zweiten Akte die vorgeschriebene Verwandlung (Wirtshausstube) vermissen ließ. Lebendige Volksszenen, farbige Buntheit der Kostüme, rassige Tänze gaben der Oper ein wirklich volkstümliches Gepräge. Manches war aber von der Spielleitung zu sehr ins Operettenhafte, ja ins grotesk Komische umgebogen worden, was einigermaßen in Widerspruch geriet zum Stil der Musik. Die beiden Buffogestalten Kezal und Wenzel sind schon an sich mit so viel Komik ausgestattet, daß es irgendwelcher possenhafter Zutaten nicht mehr bedarf. Hervorragend im Orchestralen und Gesanglichen war die musikalische Wiedergabe, für die Oscar Braun verantwortlich zeichnete. Maria Lenz in der Titelrolle und Heinz Daum als ihr Partner wurden ihren Aufgaben glänzend gerecht. — Humperdincks „Heirat wider Willen" erschien ebenfalls wieder in der durch Wolfram Humperdinck und Adolf Vogl bewirkten Neugestaltung. Zu der bisherigen Besetzung ist nur Horst Falke als König mit Glück getreten. Zum ersten Male hatte man der Oper eine nachträglich vom Komponisten geschaffene Lustspielouvertüre vorangesetzt, ein lebendiges, fein gearbeitetes Stück, das jedoch die ohnehin sehr ausgedehnte Oper noch mehr in die Länge zieht. Am Pult saß zum ersten Male Rudi Kempe, der seinen Platz an der ersten Oboe des Gewandhausorchesters mit dem

am Dirigentenpult vertauscht hat. Er zeigte sich als ein sicherer, feinsinniger Führer, auf dessen Entwicklung man Hoffnungen setzen darf.

Nach längerer Pause ist auch Mozarts „Entführung" wieder in den Spielplan eingereiht worden, deren reizvolle szenische Bilder jetzt durch die neugeschaffene Drehbühne rasch ausgewechselt werden können. Als neue Constanze erschien Lilly Trautmann, deren schöne weiche Stimme und saubere Koloratur in dieser anspruchsvollen Partie bestens zur Geltung kam, während die etwas körperlose Mittellage noch der Kräftigung bedarf. In der Partie des Blondchen zeigte das neue Mitglied Tresi Rudolph ein echtes Soubrettentalent; ob ihre sehr dünne und zarte Stimme aber den Raumverhältnissen des Hauses gewachsen sein wird, muß die Zukunft erweisen. Die Aufführung stand unter der leichtbeschwingten Leitung von Paul Schmitz wieder auf großer Höhe.

Wilhelm Jung.

Magdeburg: Magdeburgs große Wagnerfeier der vorigen Spielzeit bestand in einer zyklischen Aufführung sämtlicher Werke des Meisters, vom Rienzi bis zum Parsifal. Der erste Abend des neuen Winters ergänzte und bereicherte diese Überschau, an deren Verwirklichung Dirigent (Generalmusikdirektor Erich Böhlke), Spielleiter (Dr. Richard Hein), Bühnenbildner (Wilhelm Huller) und Ensemble ihre besten Kräfte gesetzt hatten, durch die Neuinszenierung der Jugendoper Wagners. „Das Liebesverbot" hat eine ganz besondere Beziehung zu Magdeburg, eine geschichtliche jedenfalls, wenn auch gar keine sehr innige. Denn es ist vor hundert Jahren in unserm Stadttheater mit Pauken und Trompeten durchgefallen, und in jeder Wagnerbiographie kann man nachlesen, was der junge Theaterkapellmeister damals über die guten Bürger an der Elbe geschrieben hat.

Sollte die Stadt eine Mitschuld an dem Theaterskandal gehabt haben — sie machte es gewiß in den letzten Jahrzehnten und nicht zumindest im letzten Jahre wieder gut. Sie ist heute in ihrer Liebe zum Werk des Bayreuthers und im verantwortungsbewußten Ernst der Pflege seines Schaffens bestimmt eine gute Wagnerstadt. Auch diese Neueinstudierung bewies das. Es ist übrigens unbegreiflich, daß bei dem schmalen Repertoire, über welche das musikalische Theater verfügt, das Liebesverbot noch immer so selten auf die Bühne gestellt wird; hier zuletzt vor elf Jahren, an anderen Orten oft jahrzehntelang überhaupt nicht. Unbegreiflich deshalb, weil der Kapellmeister Richard Wagner, ehe er der große Musikdramatiker wurde, bereits eine sehr muntere, einfallsreiche Vertonung eines eigenen Textes geliefert hat, die nicht nur entwicklungsgeschichtlich für ihn bezeichnend ist — und für uns, wenn wir sein Gesamtwerk betrachten — sondern die auch genug Eigenwert besitzt, immerhin so viel, daß sie etwa neben „Undine" und „Martha" sehr wohl bestehen kann. Arthur Bard, Maria Hittorff und Ingeborg Stein setzten sich für die Hauptpartien mit gewinnender musikalischer und dramatischer Sicherheit ein. Städtisches Orchester und gutsingende Chöre waren wichtigste Helfer beim verheißungsvollen Auftakt der Opernspielzeit.

„Undine" und „Martha" übrigens legten gleich hinterher die Linie zum volkstümlichen Spielplan fest. Mit großer Frische erneuerte der junge Regisseur Dr. Donat-Wilckens, im Bunde mit dem Kapellmeister Walter Müller die Lortzing- und Flotow-Werke und befreite sie durch saubere, einfallsreiche Arbeit aus den Schlacken des Repertoires. Es ging hier dem Stadttheater nicht darum, 350mal aufgeführte Stücke zum 351. Male herauszubringen. Man war sich vielmehr darüber klar, daß die beliebtesten Opern genau die gleiche Sorgfalt bei der Inszenierung verlangen wie die großen und groß angekündigten Premieren. In Wilhelm Hullers hübschen, farbensatten Bühnenräumen entwickelte Donat-Wilckens beide Male das Geschehen erfrischend unsentimental und gar nicht pathetisch; er deckte klug alle jene Partien ab, welche uns heute nicht mehr leicht ins Ohr gehen. Von den Solisten sind Kurt Gläßner als Kellermeister und Plumkett wegen seiner mätzchenfreien Komik, die klare, schöne Undine Emmy Seithes, die lebendige, wirklich humorvolle, über große, schöne Töne verfügende Nancy der neuen Altistin Ruth Patzschke und der Lord Tristan des wohltuend gefärbten baritonalen Basses Felix Dolling besonders hervorzuheben. — „Freischütz", von Böhlke und Hein vorbereitet, mit dem liebenswert munteren Annchen von Luise Wiethaus und „Rigoletto" erweiterten den Spielplan. Während „Figaros Hochzeit" den planmäßigen Aufbau einer Mozart-Reihe begann. Hier wurden wieder die besten Kräfte locker. Erich Böhlke dirigierte mit angriffsfreudigem Schwung und klanglicher Delikatesse. Dr. Hein sorgte für wirbelig bunten und von innen her fröhlichen Ablauf der Szene.

Günther Schab.

Mannheim: Das Nationaltheater Mannheim brachte als Beitrag zur Gaukulturwoche in Erstaufführung „Schwanenweiß" von Julius Weismann heraus. Die kammermusikalische Feinheit und die melodischen Schönheiten dieser Musik wurden von Dr. Ernst Cremer mit sicherem Erleben gestaltet. Weismann geht in dieser traumhaft visionären Oper den Weg zur reinen Musik zurück, sie erschließt sich darum schwer, aber Cremers Auf-

fassung wurde ihrer schlichten Charakterisierung ebenso wie ihrer intimen Lyrik völlig gerecht, und so war von seiner Seite der Erfolg gesichert. Die Inszenierung durch Heinrich Köhler-Helffrich wahrte mit feinem Stilempfinden den eigentümlich symbolischen Märchencharakter des Werkes. So lag eine träumerische Stimmung und zarte Lyrik über der Aufführung, die unbedingt einnehmen mußte. Als Schwanenweiß gab Milli Gremmler, die zum ersten Male eine größere Partie am Nationaltheater sang, eine sowohl darstellerisch wie gesanglich überzeugende Leistung. Sie dürfte mit dieser Rolle ihre Stellung an der Schillerbühne gesichert haben. Der Prinz wurde von Franz Koblitz mit technischer Vollendung, aber ohne die letzte Beseelung, die gerade dieses Märchen notwendig macht, wiedergegeben. C. J. Brinkmann.

München: Anstatt wie früher anschließend an die Opernferien sogleich mit den Aufführungen zu beginnen, hat die Bayrische Staatsoper eine fast dreiwöchige Probezeit vor Beginn der Winterspielzeit eingeschoben, in der Neueinstudierungen vorbereitet und die zu wiederholenden Werke des Spielplans gründlich aufgefrischt werden. Eine Maßnahme, die sich glänzend bewährt hat. Es wird damit der etwas tastende und unsichere Anfang, der sich meist nach der Sommerruhe bemerkbar machte, vermieden und gleich zu Beginn die Spielschar, das Orchester und der Chor in seiner besten Form gezeigt.

So konnte auch in diesem Jahr nach den eröffnenden „Meistersingern" (in den Bühnenbildern Benno von Arents) und „Arabella" (in neuer Besetzung) neben „Barbier von Bagdad", dem Händelschen „Xerxes" und der „Regimentstochter" gleich zwei Neueinstudierungen in der ersten Woche gebracht werden, welche die vortreffliche Vorarbeit in ihrem hellsten Licht bewiesen.

Die Reihe der neuinszenierten Verdiopern setzte der „Maskenball" in der sorgfältigen Spielleitung des Generalintendanten Oscar Walleck und in den schönen Bühnenbildern Otto Reigberts mit Meinhard von Zallinger am Pult fort. In den Hauptrollen konnten sich vor allem Cäcilie Reich (Amelia) die neu verpflichteten Mitglieder Karl Ostertag (Graf Richard) und Else Schürhoff (Ulrica) und als Gast Karl Schmitt-Walter (Rene) auszeichnen.

Einen großen Erfolg errang Suppés vortreffliche Operette „Boccaccio" mit Maria Cornelius und Maria Reining in den Hauptrollen. Seydel hatte die witzige Regie besorgt, Drost dirigierte.

Auch das „Intermezzo" von Stauß kam neu einstudiert heraus mit Josef Rühr und Elisabeth Feuge als hervorragenden Darstellern des Ehepaars Storch. Dieses witzige Gesellschaftsstück, in dem Kurt Barré die Spielleitung inne hatte, wurde von Zallinger zügig dirigiert.

In einer Reihe von Gastspielen hat die Bayrische Staatsoper noch einem großangelegten Plan begonnen, nähere Beziehungen zu den bedeutendsten ausländischen Bühnen anzuknüpfen. Als ausgezeichnete Vertreterinnen auswärtiger Opern hörte man bisher drei Sopranistinnen. Rose Bampton von der Metropolitan Opera in New York erfreute als Leonore im „Troubadour" durch ihr wohlgepflegtes Singen und die Vornehmheit ihres Spiels, konnte aber eine gewisse „amerikanische Kühle" in ihrem Auftreten nicht ganz verleugnen. Als Vertreterin der Londoner Königlichen Covent Garden Oper erschien eine überaus begabte und vielversprechende junge Sopranistin als Mimi in „Bohème", Lisa Perli, deren leichte biegsame silbrig helle Stimme befähigt ist, alle Linien in der von Musik und Ausdruck geforderten Weise mühelos zu führen, und deren Spiel eine für so kurze Bühnenlaufbahn (nur ein Jahr beim Theater) erstaunliche Gewandtheit und Beherrschung zeigte. Aber alle anderen weit überragend — Dusolina Giannini als Aida, die durch ihre wundervoll künstlerische Persönlichkeit, ihr herrliches Singen wie durch ihre eigenartig leidenschaftliche Darstellung einen beispiellosen Erfolg errang. Sie ist eine von den ganz großen Gestalterinnen, die einen das Drama aus dem Geiste der Musik erleben lassen, einer jener Glücksfälle, in denen sich alles — Stimme, Kultur, Spiel — zu einer Einheit von hinreißender Wirkung vereinigt, eine der wenigen Bühnenerscheinungen, denen man das Beiwort „genial" zuerkennen darf. O. v Pander.

Weimar: Vielverheißend begann die Spielzeit des Deutschen Nationaltheaters mit einer Neueinstudierung von Wagners „Meistersingern", die vor allem dadurch ganz besonderem Interesse begegnete, daß eine vollkommen neue Ausstattung an Dekorationen und Kostümen nach Entwürfen Benno von Arents geschaffen war. Der Bühnenbau hält sich zwar streng an Wagners Vorschriften, ist aber in der phantasievollen Gestaltung der Werkstatt Hans Sachsens, der Nürnberger Gasse und der Festwiese und vor allem in der prächtigen, massiv wirkenden Bauart von großer Schönheit und Eigenart. Für die Wiedergabe der Partitur waren die besten Kräfte eingesetzt: Carl Heerdegen sang den Hans Sachs mit ganz seltener Überlegenheit; mindestens ebenso erlebt — wenn freilich leicht übertrieben — gab Dr. Kranz den Beckmesser. Am Dirigentenpult waltete Staatskapellmeister Paul Sixt und verhalf der Aufführung zu einem künstlerischen Erfolg. — Nicht weniger wertvoll war die

zweite Gabe der Weimarer Opernbühne: zum ersten Male erklang Verdis „Don Carlos" in einer hervorragenden Aufführung. Man muß sich zwar über die Textzusammenstellung der beiden Franzosen Mery und Du Locle hinwegsetzen und darf das Schillersche Vorbild nicht als Vergleich heranholen, um so mehr erfreut die farbenprächtige und gestaltete Musik Verdis, die durch die Staatskapelle unter Carl Ferrand ganz ausgezeichnet wiedergegeben wurde. Fr. H. Wagner sang die undankbare Rolle des Don Carlos und bewahrte sie vor zu großer Sentimentalität. E. O. Richter gab eine packende Interpretation des Posa. Da auch für die kleineren Partien tüchtige Kräfte zur Verfügung standen: Marta Adam (Eboli), Gertrud Grimm-Herr (Königin), kam ein schöner Erfolg zustande. Günther Köhler.

Konzert

Berlin: Unter den vielen Liszt-Feiern verdient diejenige des chilenischen Pianisten Claudio Arrau eine gesonderte Betrachtung, weil hier gewissermaßen das Urbild der vorgetragenen Werke zu Tage trat. Arrau hat sich in kürzester Zeit so in unser Musikleben eingefügt, daß wir ihn nicht mehr missen wollen, zumal ihm bei jeder Musik die Treue zum Original über alles geht. Bei der allmählich zu Tode gehetzten h-Moll-Sonate legte er die Struktur des Werkes bloß. In dem Bestreben nach größtmöglicher Verdeutlichung der Stimmführungen und des Aufbaus scheut er vor einer fast akademischen Strenge nicht zurück. Selbst wenn er schließlich die tollsten Oktavengänge wiedergibt, hat man nirgends das Gefühl einer nurvirtuosen Leerheit. Arrau bleibt stets der überlegen gestaltende, der schöpferisch nachschaffende Künstler. Die Beherrschung des Technischen ist bei ihm so selbstverständlich geworden, daß man auch dann kaum noch auf den Gedanken kommt, es besonders zu würdigen, wenn es bei einem anderen längst zu dauernder Glorifizierung ausreichen würde.

Auch die Bach-Abende von Arrau, die dem auswendigen Vortrag des gesamten Klavierschaffens des Meisters gewidmet sind, finden in diesem Winter ihre Fortsetzung. Zuletzt standen die Klavierübung, die Duette im Mittelpunkt. Für dieses Spiel ist kein Superlativ zu hoch gegriffen.

Der spanische Geiger Juan Manén entfesselte in seinem Berliner Konzert alle Griffbrett- und Bogenkünste, die man nur hin und wieder einmal bei einer überragenden Begabung erlebt. Was er mit den Paganini-Variationen über Rossinis „Di tanti palpiti" anstellte, war faszinierend, während sein Vortrag der Chaconne von Bach eine Haltung gewann, die uns zu glatt ist, die an der Tiefe der Musik vorbeigeht.

Das erste in der Reihe der großen Philharmonischen Konzerte leitete Carl Schuricht, der eine Neuheit brachte: Edmund von Borcks Orchestervariationen. Es ist ein unausgegorenes Werk, das in vielen Äußerlichkeiten dem kulturbolschewistischen Stil verhaftet ist. Die starke Begabung bleibt trotzdem unverkennbar. Das Publikum wird den Zugang zu Musik dieser Haltung nie finden, und man möchte hoffen, daß von Borck die Irrwege verlassen möge. Schuricht gab eine starke Leistungsprobe mit dem „Heldenleben" von Richard Strauß. Bei aller Eigenwilligkeit war es doch eine Leistung, die aus romantischem Musiziergeist geboren war. Die Philharmoniker setzten sich mit begeisterndem Können für das schwierige Werk ein. Zwischendurch spielte Alfred Cortot das Klavierkonzert in C-Dur von Beethoven, an das sich die Meisterpianisten selten heranwagen, weil es nicht entfernt so dankbar ist wie die späteren. Er war im Gegensatz zu seiner sonstigen Gewohnheit sehr freizügig in der Auffassung, prägte der Aufführung aber bald den Stempel seiner Persönlichkeit auf.

Herbert Gerigk.

Einige bemerkenswerte Konzerte ausländischer Sänger und Sängerinnen sind zu Beginn des Konzertwinters zu registrieren. Japans berühmtester Tenor Yosia Fujiwara war im Beethovensaal zu Gaste und fand eine willige Kunstgemeinde vor, darunter sehr viele Angehörige der starken japanischen Kolonie Berlins. Fujiwara hat zumeist in Italien studiert, und sein Singen steht demgemäß überwiegend im Zeichen des Belkanto. Stellenweise glaubt man einen Italiener singen zu hören, wenn nicht die überdunkelte, wenig ergiebige Mittellage auf einen rassisch anders bedingten Kehlkopf hinweisen. Der Künstler, der großväterlicherseits schottisches Blut in den Adern hat und äußerlich wenig einem Asiaten gleicht, verfügt über eine Stimme von weichem Wohllaut, den er namentlich in einem sehr fein gesponnenen Piano, aber auch im Glanz einer kräftigen, nur allzu selten im Forte gezeigten Höhe schön zur Geltung bringt. Viel spielerisch Virtuosenhaftes eignet seinem Singen, Stimmkünste, die mit dem übertriebenen Schwelgen in Kopftönen und ungewohnten Gesangs- und Vortragsmanieren unserem Geschmack weniger entsprechen, doch vermag Fujiwara auch echte künstlerische Eindrücke zu geben, namentlich als Mittler heimatlichen Liedgutes. Wie er die eigenartigen Klangreize japanischer Volkslieder oder die impressionistischen Stimmungsbilder des Komponisten Hashimoto vortrug, das war ein Zeichen gesanglicher Meisterschaft. Altitalienische Arien, Lieder von Schubert

und Brahms, teils deutsch, teils japanisch gesungen, Debussy- und Puccini-Arien bewiesen eine staunenswerte Vielseitigkeit, die von dem gewandten Begleiter Hans Altmann vorbildlich unterstützt wurde.

Eine ursprüngliche sängerische Begabung und ein großes Vortragstalent lernte man in der jungen Sopranistin der New Yorker Metropolitan-Oper, Rose Bampton, kennen. Der große Ruf, der ihr voraus ging, wurde bestätigt und sogar noch übertroffen, denn hier erschien eine Künstlerin, der die Natur beneidenswert reiche Mittel verliehen hat. Ihr weicher, voller Sopran von ausgeprägtem Mezzo-Charakter steht im Dienst einer großen und vielseitigen Ausdruckskunst. Diese Stimme erscheint unerschöpflich, dramatisch und doch ebenso ergiebig für die feinen Schattierungen und Färbungen der Liedkunst. Ein mit erfreulichem, künstlerischem Ehrgeiz aufgestelltes Programm, das sogar die stillere Liedkunst eines Robert Franz berücksichtigte und aufschlußreiche Proben angelsächsischer Vokalmusik (Carpenter und Taylor) brachte, wurde mit einem gesanglichen Können gemeistert, das schon in vielem als vollendet erschien. Die vorbildliche Aussprache der deutschen Texte — außerdem sang die Künstlerin italienisch und englisch — verdient besondere Erwähnung. — In vier Sprachen sogar: deutsch, italienisch, französisch und holländisch sang die niederländische Mezzosopranistin Julie de Stuers, die sich mit ihrer Vortragsfolge — darunter Lieder des jungen holländischen Komponisten Henk Badings und eine Uraufführung von Paul Hermann — ebenfalls erfreulich weit vom Herkömmlichen entfernte. Auch die Ausführung war erfreulich, da hinter dem stimmlichen Können, dessen Stärke im Lyrischen liegt, eine ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit spürbar wurde. — Mitten in die Bezirke echter deutscher Liedkunst führte ein Abend von Emmy Leisner, der die diesjährigen Meisterkonzerte der Berliner Konzertgemeinde eröffnete. Schubert, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß — da ist nichts erkünstelt oder veräußerlicht, keine selbstherrlichen Vortragsmanieren oder Stimmkünste lenken vom Werk ab, das mit einer überlegenen musikalischen Sicherheit und beglükkender innerer Anteilnahme gestaltet wird: große, werkdienende Kunst. Michael Raucheisen, der wie selten ein „Begleiter" auch Mitgestalter ist, war an dem Erfolg des Abends wesentlich beteiligt.

Ein Ereignis besonderer Art war die Uraufführung einer Gruppe von Reger-Liedern durch Ludwig Heß, der dem Meister nahe verbunden war. Wie der Künstler mitteilte, hat Reger ihm diese Lieder op. 70, 12 an der Zahl, im Jahre 1907 gewidmet. Sie waren jedoch in der hohen Tenorlage unausführbar. Für Bariton transponiert und mit geringfügigen Änderungen (im Einverständnis Regers) versehen, erlebten sie jetzt, fast drei Jahrzehnte später, ihre erste geschlossene Aufführung. Insgesamt komplizieren sie eher das Problem des Liedkomponisten Reger, denn sie sind Musterbeispiele einer ganz vom Instrumentalen her empfundenen, harmonisch überaus kühnen, schwer eingänglichen Schreibweise, die unserem heutigen Begriff vom Kunstlied nicht mehr entspricht. Wohl merkt man die Klaue des Löwen an dem bis ins feinste verästelten, mit kühnem, modulatorischem Zugriff gestalteten Klavierpart, aber die melodische Linie ist denkbar ungesanglich und stellt dem Interpreten kaum lösbare Aufgaben. Die Texte sind in ihrem Wert sehr unterschiedlich und stammen zumeist, bis auf Falke und Bierbaum, von unbekannten Autoren. So verdienstvoll es war, die Öffentlichkeit mit unbekannten Werken eines großen Meisters bekannt zu machen, so dürften diese Lieder kaum im Konzertsaal heimisch werden. Die Wiedergabe durch Ludwig Heß bewies erneut, daß dieser Künstler zu unseren namhaftesten Liedgestaltern zählte. Die Hauptwirkung seines Vortrages liegt heute allerdings im Deklamatorischen und in seinem großen musikalischen Einfühlungsvermögen, das trotz der stimmlichen Begrenzung Achtung abnötigte. Eine sehr schwere Aufgabe war auch Michael Raucheisen zugefallen, der den pianistischen Teil mit gewohnter Überlegenheit meisterte.

Es hat sich immer mehr eingebürgert, daß unsere namhaften Pianisten zu zyklischen Klavierdarbietungen übergehen. So gibt es in dieser Spielzeit einen Beethoven- und sogar mehrere Chopin-Zyklen. Der erste Beethovenabend Frederic Lamonds sah wieder die immer gleich zahlreiche Hörergemeinde versammelt, die in dem greisen Klaviermeister den berufenen Mittler der höchsten pianistischen Offenbarungen verehrt.

Ein junger bulgarischer Pianist, Sava Savoff, blieb dagegen unserer Musikauffassung manches schuldig, wenn auch hier alle klaviertechnischen Voraussetzungen gegeben waren.

Eins der ersten großen Orchesterkonzerte in diesem Jahre war der 1. Sinfonieabend im Deutschen Opernhaus. Die „Värmland-Rhapsodie" von Kurt Atterberg, die den Abend einleitete, bedeutete ein erfreuliches Bekenntnis zu der heimatverwurzelten Kunst des großen, im Vorjahre auch in Deutschland herzlich gefeierten Schweden. Das Werk, das weiter keine Probleme aufgibt, nimmt in der reizvollen Klanggebung und der volkstümlichen Haltung für sich ein.

Unter den kammermusikalischen Veranstaltungen ist ein Abend des Kniestädt-Quartetts und

der Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper bemerkenswert, der sich gleicherweise durch Werkwahl und Wiedergabe auszeichnete. Außer Mozart und Spohr kam E. N. von Reznicek zu Worte mit seinem klaren, beschwingten, fein ziselierten B-Dur-Streichquartett, das jetzt seine Berliner Erstaufführung erlebte. Das Zusammenspiel der Staatsopernkünstler ließ an Klangschönheit und Ausgewogenheit der einzelnen Instrumente kaum einen Wunsch unerfüllt.

Inzwischen ist auch die „Stunde der Musik" in das dritte Jahr ihres Bestehens eingetreten. Der Erfolg dieser für die Förderung junger Künstler und junger Kunst vorbildlichen Einrichtung hat bereits in anderen Städten beispielgebend gewirkt, so daß die hier geübte Methode der Einführung eines jungen Musikers durch die gleichzeitige Mitwirkung namhafter Künstler im deutschen Musikleben endgültig Wurzel geschlagen zu haben scheint. Richard Laugs allerdings, der Träger des Berliner Musikpreises, bedürfte dieser Einführung kaum noch, da er bereits zu den erfolgreichen Nachwuchsspielern zählt. Dafür ließ kurze Zeit später Bruno Kretschmayer pianistische Anlagen erkennen, die als vielversprechend bezeichnet werden dürfen, was er mit Schumanns „Carnaval" unter Beweis stellte. Das Bläserquartett der Staatsoper bzw. das Wendling-Quartett gaben an den beiden Abenden reife Kammerkunst mit der Wiedergabe von Mozarts Es-Dur-Quintett K. V. 452, der Uraufführung einer gefälligen, nicht sehr bedeutenden „Kleinen Serenade" von Erich Anders und dem musikalisch reizvollen A-Dur-Streichquartett Werk 50 von Joseph Haas.

Hermann Killer.

In der Reihe der sogenannten populären Konzerte der Philharmoniker dirigierte Generalmusikdirektor Franz Konwitschny aus Freiburg. Durch den Verzicht auf das Hilfsmittel der Partitur erreichte er eine Intensivierung in der Übertragung seiner künstlerischen Absichten auf das Orchester. Man merkte ihm die innere Freude an, einen Klangkörper vor sich zu haben, der so willig seine Absichten bis in die größten Feinheiten realisierte. Mit einer wunderbaren Abschattierung der klanglichen Möglichkeiten brachte er Franz Schuberts „Unvollendete", der sich das Konzert für Klarinette und Orchester von W. A. Mozart anschloß. Es ist bekannt, daß die Klarinette Mozarts Lieblingsinstrument war. Alfred Bürkner war der ideale Interpret des Solopartes. Mit seiner gut ansprechenden, unendlich weichen Tongebung verlieh er diesem Konzert eine meisterhaft abgerundete Wiedergabe.

Dem Liedschaffen Franz Schuberts widmete der Sänger Alfons Schützendorf einen Abend im Bechstein-Saal. Aus der unendlichen Schöpferfülle des deutschesten aller Liedkomponisten hatte der Sänger mit viel Geschmack die schönsten und wertvollsten Lieder ausgelesen. Mit starker Innerlichkeit wurde er den romantischen Gehalten dieser Tonschöpfungen gerecht durch eine gepflegte Aussprache. Allein die anerkennenswerte Technik konnte nur noch die verblichene Größe der Stimme ahnen lassen.

Die Kantorei in der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik veranstaltete in der alten Garnisonkirche eine musikalische Abendfeier. Von den drei neuen Motetten zeitgenössischer Komponisten sind die von Johann Nepomuk David „Nun bitten wir den heiligen Geist" und Ernst Pepping „Vater unser im Himmelreich" handwerklich sehr beachtlich bearbeitet, während Kurt Thomas in seiner Motette „Von der ewigen Liebe" instrumental wirkende Gesangspartien schreibt, die in ihrer polyphonen Führung vor keiner Klanghärte zurückschrecken. Diese Vorliebe für gesuchte Dissonanzen, die er mit dem Meloskreis teilt, ist dem Gesamteindruck nur abträglich. In gewissem Maße gilt das auch für die Variation über das Volkslied „Es ist ein Schnitter der heißt Tod" für Orgel. Neben klanglich fesselnden Stellen treten unvermittelt solche von fast trivialer Melodik. Prof. Heitmann überbrückte die Schwächen dieses Werkes durch seine meisterhafte Registrierkunst. Zum Schluß zeigte die Kantorei unter der Lei-
Zum Schluß zeigt die Künstlerschaft unter der Lei-
tung von Kurt Thomas an Joh. Sebastian Bachs Motette „Singt dem Herrn" ihre ganze gesangliche disziplinierte Leistungsfähigkeit.

Der ausgezeichnete Dirigent Wilhelm Sieben stand vor den Philharmoniker als Gastdirigent. Die Persönlichkeit dieses Dirigenten wird bestimmt durch ein natürliches, gesundes und vielseitiges Musikempfinden, das sich in allen Stilepochen mit instinktiver Sicherheit zurechtfindet. Die klare Nachzeichnung der Architektonik verrät seinen aufge schlossenen Sinn für die musikalische Struktur eines Werkes. Alle diese Eigenheiten sichern ihn den sofortigen Kontakt sowohl mit seinen Musikern als auch mit den Hörern. Mit geistiger Überlegenheit vertieft er sich in Inhalt und Formausdruck von Präludium und Toccata des Flensburger Kapellmeisters Heinz Schubert, der aus dieser doppelchörig gesetzten Musik für Streichorchester, Solovioline, Solobratsche und Solocello in konzertanter Form absetzt. Heinz Schubert nähert sich hier stilistisch den Konzerten der Händel-Zeit, jedoch brechen eigenwillige und eigenschöpferische Kräfte mit starker Vitalität durch. In diesem Werk offenbart sich eine ungebrochene Schöpferkraft, deren Temperament sich in willensstarkem Hoch-

trieb rhythmischer und melodischer Elemente widerspiegelt. Die Uraufführung dieses Werkes gestaltete sich für Dirigent, Solisten und Orchester zu einem wohlverdienten Erfolg. Der Bratschist Reinhard Wolf spielte mit der Überzeugungskraft eines intuitiven Künders das Konzert für Viola und Orchester von Franz Schubert.

Die Londoner Pianistin Edna Iles gab im Bechstein-Saal einen Klavierabend, auf dem sie Werke von Beethoven, Medtner, Chopin und Liszt zu Gehör brachte. Die reifen Leistungen trugen ihr reichen Beifall ein, den sie mit Zugaben verdankte.

Rudolf Sonner.

Im ersten der Gemeinschaftkonzerte Hermine Behns hörte man die Sopranistin Charlotte Bonsa-Piratzky und am Klavier Margarete Schuchmann. Das sorgsam durchdachte Programm stellte E. T. A. Hoffmann an den Anfang, Schumann ans Ende, äußerlich verbunden durch Beethoven und Haydn. Margarete Schuchmann interpretierte temperamentvoll und mit viel Liebe und Fleiß Beethovens 32 Variationen in C-Moll und Schumanns „Kreisleriana", ohne indessen ihrer schwungvollen Auffassung durch technische Kraft überall die nötige Klarheit zu geben; ihre Begleitung paßte sich vornehm den Liedern an, die Charlotte Bonsa-Piratzky mit Innigkeit musikalisch meisterte.

Den klangvollen, wohlgepflegten lyrischen Bariton Franco Tibaldis zu hören, bereitete Vergnügen, insbesondere die sehr überzeugende, musikalisch stark beeindruckende Art seines zurückhaltenden Vortrags. So gelangte seine edle Stimme bei den drei Wolf-Liedern „Gesegnet", „Nun laßt uns Frieden schließen" und „Ständchen" zu schönster Entfaltung. Das stürmisch geforderte Da Capo bewies die angenehme Wirkung seiner farbigen Tongebung. Unnötigerweise scheint Tibaldi aber in der Höhe nervös gehemmt zu sein, offenbar im Zusammenhang mit einer allzu sorgsamen Zurückhaltung an Kraftstellen, die entschieden zur Glanzentfaltung drängen, wie in den Arien des Posa (Verdi) und Marcel (Puccini); etwas mehr Feuer würde seiner Stimme nicht schaden, ja sogar die letzte Vollendung geben. Die Begleitung am Klavier durch Gustav Beck war durchweg zu laut; der Solist konnte auch mit der „Wanderer-Fantasie" Schuberts nicht überzeugen; seine technische Begabung entfaltet sich bedeutender in den Impressionen Debussys, Ravels und De Fallas; doch gründen sich die poetischen Wirkungen dieser Stücke vornehmlich auf klanglich fein differenzierten Anschlag.

Caspar Cassado, der spanische Meistercellist, musiziert aus einer genialen Großzügigkeit tiefer Musikalität heraus; die technische Beherrschung seines Cellospiels kennt anscheinend keine Grenzen und fördert die Gestaltung in vollendeter Klarheit und überzeugender Eindringlichkeit nach dem Willen seines geistig beherrschten Musikantentums. Seine Bearbeitung des 3. Hornkonzertes von Mozart bedeutet eine starke Bereicherung der Literatur für Cello; von Cassado interpretiert, scheint der beschwingte Charakter und das edle Melos dieses Werkes völlig aus dem Geist des Cellos heraus entstanden zu sein. Im Mittelpunkt standen drei Stücke Bachs aus der 3. Suite für Cello allein, deren Wiedergabe den erstaunlichen Gehalt dieser Musik restlos enthüllte. Auch die pathetische Größe namentlich des zweiten Satzes der D-Dur-Sonate von Locatelli machte die eminenten technischen Schwierigkeiten vergessen. Hans von Bendas Kammerorchester umrahmte diese überragende Kunstleistung mit Händels Concerto grosso Nr. 6 und Glucks Ballettmusik aus „Don Juan". So war das erste Bechstein-Stipendien-Konzert nach Werk-Auswahl und -Darstellung eine nachhaltig wirkende, eindrucksreiche musikalische Feier.

Leider war das ernste und weniger auf Popularität hin angelegte Orgelkonzert Wolfgang Aulers nur schwach besucht. Das gediegene Können des Polyphonikers vermeidet jede Konzession an irgendwelche effektvolle Detaillierung. Bachs Triosonate G-Dur und die seltener gehörte Fantasie und Fuge C-Moll waren schlechthin vollendet gespielt; und in dieser ausgezeichneten Registrierung kam die Romantik des E-Dur-Chorals von C. Franck vollauf zur Geltung. Muffat und Ritter gaben die Stimmungsgrundlage zu dem gelehrten Satzbau E. Peppings, dessen Partita über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" etwas stereotyp verläuft. Der Werkfolge fehlte eine einheitliche stilistische Geschlossenheit.

Paul Egert.

Die Chormusik der Berliner Solisten-Vereinigung ist vollendet. Vor allem findet hier die Chormusik alter Meister eine vorbildliche Wiedergabe. Die Berliner Solisten-Vereinigung konzertierte vor ihrer zweiten Ostlandfahrt in der Singakademie unter Leitung ihres Dirigenten Waldo Favre. Im Vergleich zu früheren Konzerten muß man noch eine weitere Verfeinerung des Klanges, eine noch deutlichere Herausarbeitung charakteristischer und stilistischer Elemente feststellen. Das Programm wies eine Reihe Erst- und Uraufführungen auf. Arnim Knabs „Drei Liebeslieder" nach Texten von Uhland und Storm und Kurt von Wolfurts tief empfundenes, harmonisch eigenartiges Chorwerk „Die Scholle" oder gar sein 4-6-stimmiges „Landsknechtlied" sind reich an charakteristischen und schöpferischen Merkmalen. Wunderbar abgeklärt sind die sieben deutschen Volkslieder von E. N. Reznicek, deren Urauf-

führung durch die Berliner-Solisten-Vereinigung mit restloser Hingabe und geschliffenster Chorkunst geschah.

Die Konzerte junger Künstler, eine gemeinnützige Einrichtung der Reichsmusikkammer, die in der kommenden Saison regelmäßig freitags nachmittags im Meistersaal stattfinden, und der Vorstellung und Einführung junger Künstler dienen, zeugen von der tatkräftigen Förderung unseres Künstlernachwuchses im nationalsozialistischen Staat. In der ersten Veranstaltung dieser Art, die vor allem auch in Musikerkreisen weitgehendes Interesse fand, und die sehr gut besucht war, lernte man eine Reihe junger Kräfte kennen, deren Begabung und musikalische Bildung auf erfreulicher Höhe stehen. Mit vorbildlicher Einsatzbereitschaft setzten sich alle Mitwirkenden für ihre teilweise recht schwierigen Aufgaben ein. Gundhild Weber, deren große, schöne Sopranstimme eine gute Ausbildung erfahren hat, sang zwei Arien von Händel mit starker Gestaltungskraft. Lieder von Schubert, Brahms und Schumann gestaltete sie etwas schwerfällig im Tempo. Wolfgang Fernow begleitete anpassungsfähig. In der Geigenbegleitung entzückte Irmgard Veits kräftiger und geschliffener Geigenton. Der Pianist spielte einleitend und abschließend Werke von Beethoven und Bach mit guter Technik, aber musikalisch noch nicht ausgereift.

Hans Georg Görner veranstaltete in Gemeinschaft mit dem Berufsstand der Deutschen Komponisten in der Marien-Kirche ein Konzert mit neuen Werken. Im Mittelpunkt stand die Berliner Erst-Aufführung der Luther-Messe für Chor a capella von Hermann Simon, die vom Kammerchor des Deutschlandsenders unter der sorgfältigen Leitung Hans Georg Börners charakteristisch und klangschön gesungen wurde. Dieses meisterhaft gesetzte Werk übte, ebenso wie Görners feierliches a capella Lied „Heldenvermächtnis" eine tiefe Wirkung aus. Zwei zarte Orgelstücke (Marienbilder) von Schrattenholz, sowie eine etwas dickflüssige Fuge für Orgel von Kleist (besser dazu die romantische Introduktion) vervollständigten das gegensätzliche Programm. An der Orgel waltete Fritz Kleist mit Umsicht seines Amtes.

Eine Schütz-Bach-Feierstunde der Deutschen Singgemeinschaft Berlin unter Leitung von Rudolf Lamy in der Dorotheenstädtischen Kirche verdient Erwähnung. Die Werktreue dieses Chores kam vor allem in der Wiedergabe des sechsteiligen 116. Psalms von Schütz zur Geltung. Durchsichtig gestaltete Rudolf Lamy das polyphone Stimmgewebe. Eine deutliche Aussprache und die feine Stimmabtönung sind charakteristische Eigenschaften dieser Singgemeinschaft. Hermann Pabel spielte mit vorbildlicher Technik Orgelwerke von J. S. Bach, ohne sich dabei allzu streng an stilistische Vorschriften zu halten.

Ein Ereignis, unvergleichlich und stark, vermittelte ein Klavierabend Walter Giesekings, der in sich alle Vorzüge eines großen Pianisten vereinigt. Seine vollkommene Technik, seine faszinierende Gestaltungskraft und seine restlose Einsatzbereitschaft seien hervogehoben. Wie wunderbar lebendig und durchsichtig im Satz, dynamisch in der Kraftentfaltung und musikalisch bis in die kleinste Note spielte er Robert Schumanns „Davidbündler-Tänze". Brahms „Intermezzi" erklangen in leuchtender Reinheit, und in Werken von Debussy und Liszt zeigte sich Gieseking als Meister des Anschlags und virtuoser Geläufigkeit.

Viel verspricht der junge Pianist Alfred Lueder. Auf der Grundlage einer sorgfältig ausgearbeiteten Technik und eines feinfühligen Anschlags überzeugte seine künstlerische und leidenschaftliche Einsatzbereitschaft und sein starkes, kontrastreiches Gestaltungsvermögen.

Albert Spalding zählt zu den großen Geigern der Gegenwart. Sein Geigen-Abend, der unter dem Protektorat der Vereinigung Carl-Schurz stand, zeigte die Vielseitigkeit seines Könnens, das in den Gefilden der Kammermusik und der Virtuosität zu Hause ist. Werner Schröter zeichnete sich als anpassungsfähiger Begleiter aus.

Gerhard Schultze.

Leipzig. Ein vom Kulturamt der Stadt Leipzig zum Erntedankfest veranstaltetes Sonderkonzert vermittelte im Gewandhause die Erstaufführung des Chorwerkes „Das Tagewerk" von Arthur Piechler. Gedichte von Richard Billinger bilden die textliche Grundlage des zu Ehren des deutschen Bauern geschaffenen Chorzyklus, der stofflich etwa mit Haydns „Jahreszeiten" verwandt ist, aber weniger in naiv-idyllischen Naturschilderungen als vielmehr in einer gegenwartsnahen künstlerischen Darstellung die Arbeit des Bauern vorüberziehen läßt und in wechselvollen, lebendigen Bildern Leben und Werk des Landmannes sowie seine Beziehungen zu Natur und Gott widerspiegelt. Dem Komponisten ist ernster Wille und großes technisches Können zuzuerkennen; nicht mit äußerlich illustrativen Mitteln, sondern mit vielverschlungener Polyphonie sucht er den Stoff zu meistern. Hierzu aber fehlt es seiner Erfindung an Ergiebigkeit und Ursprünglichkeit, seinem Orchester an Farbigkeit. Daneben finden sich aber auch größere Partien wie der realistische Hexenchor, die freilich mehr durch motorischen Rhythmus als durch Inspiration vorwärts getriebene Fuge „Gott jubelt", die auf eine Begabung für größere Formen deuten. Im ganzen das achtunggebietende Werk eines

Komponisten, dessen tonsetzerisches Können zurzeit stärker ist als seine Phantasie. Prof. Günther Ramin brachte mit dem durch den Lehrergesangverein verstärkten Gewandhauschor und dem Gewandhausorchester eine ausgezeichnete Aufführung zustande, vortrefflich waren die Solopartien durch die Mitglieder der Leipziger Oper Gretl Kubatzki und Friedrich Dalberg besetzt.

Von den ausländischen Chören, die in jüngster Zeit in Leipzig zu Gaste waren, errang der aus englischen Presseleuten bestehende Londoner Fleet-Street-Choir einen aufsehenerregenden Erfolg. In einem Programm, das vier Jahrhunderte englischer Chorkunst vorüberziehen ließ, offenbarten die Gäste durch kultivierten stimmlichen Wohllaut und musikalische Zucht eine ganz einzigartige chorische Kunst. Eine sehr herzliche Aufnahme fand auch der auslandsdeutsche Meisterſche Gesangverein aus Kattowitz, der unter Führung seines Dirigenten Prof. Fritz Lubrich ein Konzert mit kunstvollen und volkstümlichen Gesängen für gemischten Chor und Frauenchor gab und damit Zeugnis ablegte von der unermüdlichen Arbeit, mit der diese wackeren Sänger auch unter fremder Staatsangehörigkeit am deutschen Volkstum und am deutschen Liede festhalten. Dagegen bereiteten die Wiener Sängerknaben in ihrem Konzert eine Enttäuschung; zwar spielten sie in einem Schubertschen Singspiel allerliebst Theater, auf ihrem eigentlichen Gebiet, dem geistlichen a capella-Gesang, aber rechtfertigten sie in keiner Weise den hohen Ruf, den ihre altehrwürdige Vereinigung genießt.

Das Leipziger Weitzmann-Trio (Fritz Weitzmann-Klavier, Dr. Hans Mlynarczyk-Violine, Fritz Schertel-Violoncello) gab aus Anlaß seines 10jährigen Bestehens ein gut besuchtes, sehr erfolgreiches Konzert mit Mozart B-Dur, Brahms C-Dur, Dvorak F-Moll. Das Weitzmann-Trio hat sich in unermüdlicher ernster Arbeit zu einer vorbildlichen Musikantenkameradschaft zusammengespielt und steht heute als eine der ersten deutschen Kammermusikvereinigungen da; in Deutschland und in großen ausländischen Musikzentren haben die drei Künstler als berufene Künder deutscher Kunst und deutscher Kunstausübung überall stärkste Erfolge geerntet.

Wilhelm Jung.

Mannheim: In einem Kammermusikabend innerhalb der Kulturwoche des Gaues Baden der NSDAP. spielte das Kergl-Quartett Komponisten der Mannheimer Schule. Der Rittersaal des Schlosses gab dem Konzert den stimmungsvollen, stilechten äußeren Rahmen. Der entscheidende Durchbruch zum unmittelbaren Ausdruck des seelischen Erlebens in der Musik, der im 18. Jahrhundert am prunkvollen Hofe des kurpfälzischen Landesherrn Carl Theodor durch Johann Stamitz und die Mitglieder seiner Kapelle vollzogen wurde, erschloß sich deutlich am Beispiel von vier Streichquartetten der „Mannheimer Schule", die in der gewählten Reihenfolge zugleich die Entwicklung der neuen Richtung veranschaulichten. Noch wesentlich auf imitatorischen Wirkungen beruhte der Erfolg des Streichquartetts in C-Dur von Franz Xaver Richter, der neben Johann Stamitz als Begründer der neuen Musik gilt. Das Andante durchweht bereits ein Hauch jener Sentimentalität, die für das Zeitalter eines K. Ph. Moritz und des „Werther" bezeichnend ist, der Richardsonschen „joi of grief". Ohne große Tiefe, aber reich an überraschenden Wirkungen war das heitere Streichquartett in G-Dur von Karl Stamitz, dem Sohne des Begründers der „Mannheimer Schule". Den stärksten Erfolg hatte das Kergl-Quartett mit dem Streichquartett in D-Dur von Ignaz Fränzl. Mit einem großen Sprung führte das Kergl-Quartett dann zu Joseph Martin Kraus, einem der jüngsten Vertreter dieser Richtung hinüber. Das Kergl-Quartett unter Max Kergl bereitete den Werken eine überaus liebevolle, stilgerechte Aufführung und wußte restlos für sie einzunehmen.

In einer nationalsozialistischen Feierstunde, die sämtliche Formationen der Partei — Jungbauernschaft, Werkschar, SA., SS., HJ. und BDM. — auf dem Podium sah, wurde der recht glückliche Versuch gemacht, eine erhebende Feierstunde aus den neuen Liedern der Bewegung, jüngsten Dichtungen und werkgerechter Blasmusik zu gestalten. Einen festlichen Eindruck hinterließ die geschickt aus bester Kenntnis der Blasmusik geschaffene „Festmusik" von Ludwig Wittmer. Wenig Erfolg hatte dagegen die eigens für diese Feier komponierte Musik für 3 Trompeten und Pauke von Karl Rumler, eine recht flüchtige, eintönige Arbeit. Die Feierstunde gliederte sich in drei große Gruppen, die unter den Leitworten: „Das Volk", „Der Acker" und „Das Reich" standen. In rascher Folge lösten sich Blasmusik, Lied und gesprochene Dichtung ab. Es fehlte der Feier noch an lebensvoller, flutender Bewegung, die große Schar der Mitwirkenden kam nicht von einer gewissen Starre los. Als Versuch neuer Feiergestaltung aber darf die Feierstunde „Deutsche Ernte — Dank des Volkes" unbedingt hohes Interesse beanspruchen.

C. J. Brinkmann.

Remscheid: Es gehört schon Mut und Verantwortungsgefühl dazu, den Konzertwinter mit drei zeitgenössischen Werken einzuleiten. Horst-Tanu Margraf, der für die junge Musik immer die rechte Aufgeschlossenheit gezeigt hat, ohne dabei die unbestrittenen Werke der Vergangenheit zu

vernachlässigen, gab in einem anläßlich der Gaukulturwoche des Gaues Düsseldorf veranstalteten Festkonzert einen Querschnitt durch das Musikwollen der jungen Generation. Albert Jungs Festmusik ist ein prächtig glänzendes Orchesterstück, das in Straußischen Farben leuchtet und effektvoll zugerichtet ist. Der Komponist hat diese Stilabhängigkeit inzwischen überwunden und namentlich in seiner Passacaglia für großes Orchester den Weg zu einem zeitnah verdichteten Musizieren gefunden. Auch bei Karl Höllers Sinfonischer Fantasie über ein Thema von Frescobaldi hat der Ausgleich zwischen Klanglichkeit und Polyphonie zu deutlicheren formalen Ergebnissen geführt, wenngleich sie durch Füllstimmen etwas überladen erscheint. Wo die Triebkraft der Musik ungestüm durchbricht, ist Höller in seinem Element. Am Fortschrittlichsten erscheint Rudolf Wagner-Régenys „Orchestermusik mit Klavier" 1935. Der Komponist verzichtet auf jede koloristische Klangpolsterung. Aus dem durchsichtig klaren Spiel der Linien bricht ein romantischer Glanz von stählerner Formenstrenge durch. Mehr noch als die hämmernde Rhythmik des ersten Satzes fesselt der langsame Satz, der in weitem Atem eine innig aufblühende Kantilene durchhält und seelisch erfüllt. Wagner-Régeny spielte den Solopart seines Werkes mit blanker Technik. Margraf war sämtlichen Werken ein überzeugender Gestalter. Das Bergische Landesorchester, das erst ein Jahr besteht, erwies sich als leistungsfähiger Klangkörper, der auch in der 2. Brahms-Sinfonie durch ebenmäßige Tonfülle und Klangabrundung positive Eindrücke vermittelte.

Friedrich W. Herzog.

Weimar: Die Reihe der Anrechtskonzerte des Deutschen Nationaltheaters eröffnete ein Sinfoniekonzert der Weimarischen Staatskapelle, für das Kammersänger Julius Patzak (Staatsoper München) verpflichtet war. Einen geschmackvollen Rahmen schuf die Staatskapelle unter Paul Sixt mit Mozarts G-Moll-Sinfonie und Brahms' op. 89 (4. Sinfonie). — Die staatliche Hochschule für Musik hat mit Beginn des neuen Semester zu neuer Tätigkeit angesetzt. Das zweite Konzert brachte nun die langersehnte Erfüllung: Johannes Ernst Köhler weihte in einem festlichen Orgelkonzert die neu gebaute Hochschulorgel ein. Mit dieser Walcker-Orgel hat die Hochschule einen weiteren bedeutsamen Schritt vorwärts getan. Das Werk hat auf drei Manualen und einem Pedal 43 Register mit ca. 2200 Pfeifen (alte Hochschulorgel hatte nur 1050 Pfeifen!). In der Disposition ist dafür Sorge getragen, daß sich die Klangzusammenstellung der „Barockorgel" mit den Erfordernissen des „romantischen" Orgeltyps auf das Angenehmste verbinden. J. E. Köhler brachte in diesem Konzert außer Werken alter und neuerer Komponisten freie Improvisationen und brachte damit den überaus zahlreich erschienenen Zuhörern alle Möglichkeiten der Klangauswahl zu Gehör.

Günther Köhler.

* Musikalisches Schrifttum *

Robert Bory: La vie de Franz Liszt par l'image. Genf, Edition Alexandre Jullien. Deutsche Auslieferung bei Carl W. Buemming, Darmstadt.

Unter dem Titel „Une retraite romantique en Suisse" hat Robert Bory schon vor einiger Zeit ein lesenswertes Bändchen über den Aufenthalt von Franz Liszt in der Schweiz herausgegeben. Im Liszt-Gedenkjahr setzt er dem großen Komponisten ein Denkmal in Bildern, zu dem kein geringerer als Alfred Cortot, der französische Komponist, eine knappe überzeugende Biographie beigesteuert hat, die durch die Verbindung mit den Bildern an Lebendigkeit und Anschaulichkeit gewinnt. Borys Werk, ein Prachtband in Großlexikonformat, enthält über 600 Bilder, von denen fast die Hälfte Bildnisse, Plastiken und Plaketten des Meisters darstellt. Hier fallen unter den ausgezeichneten Reproduktionen die lebensnahen Porträts von Ingres, Lenbach, Kaulbach, Repin und Munkacsy auf. Wie Liszt von Anfang an im Mittelpunkt der musikalischen Welt stand, so war er auch stets eine Zielscheibe der Karikaturisten. Daß ihm sein Eintreten für das Werk Richard Wagners Hohn und Spott einbrachte, zeigen die Witzblätter aller Länder. Seine Wirkung als Musiker deckte sich in der „großen Welt" mit seiner Wirkung als von den Frauen vergötterter Mann. Zahlreiche Witzpfeile treffen das Kapitel von Liszt und den Frauen, dessen Romanfiguren sich in der Bildersammlung Borys auch ein Stelldichein geben. Seine Familie, Freunde, Lehrer und Bewunderer sind in charakteristischen Bildern vertreten. Die Orte, an denen er lebte, fehlen ebensowenig wie alle Stationen, die irgendwie Bedeutung für sein Leben gewannen. Ein Stück Musikgeschichte wird durch Bilder lebendig gemacht, die fesselnd und anziehend sind wie das Leben selbst. So ist der Band Robert Borys, der sich u. a. auch auf die materielle Hilfe der ungarischen Regierung

bei der Herausgabe berufen kann, als Auslese aus einer mehr als zehnjährigen Sammlertätigkeit eine vorbildliche Leistung, deren Zuverlässigkeit auch aus den gewissenhaft eingesetzten Bildtiteln hervorgeht. Friedrich W. Herzog.

Männerchor auf dem Vormarsch. Ein Arbeits- und Rechenschaftsbericht des Verlages P. J. Tonger in Köln.

Dieser schmucke Band ist ein musikalisches Zeitdokument. Wer nach dem Männerchor fragt, danach, was er uns sein, was er werden und uns bedeuten kann, wir hier an Zeugnissen eines lebendigen Schaffensstromes eine bessere Antwort finden, als sie selbst die beredtesten Erörterungen zu geben vermöchten. Es wird heute sehr viel nach dem Männerchor gefragt und um ihn gestritten. Auf der einen Seite das längst schon zu hoffnungslosem Stagnieren verurteilte Beharren in einer gestrigen und bis zu unsagbarer Plattheit ausgewalzten Klangwelt, der gegenüber sich jedes junge Wollen zugeständnislos abwehrend verhalten muß. Und auf der anderen Seite eben diese Jugend, die aus dem völkischen Aufbruch einer neuen Mannschaftlichkeit kommt und für die sich die innere, seelische Grundlegung ihres Verhältnisses zur Musik und ihr Ausdrucksstreben so sehr gewandelt haben, daß ihr jede Art „Männerchor" ohne weiteres vielfach der Inbegriff dessen ist, was sie ablehnt u. für hoffnungslos unfruchtbar hält. In diesem Spannungsfeld eine kulturschöpferische Aufbauarbeit anzusetzen, erfordert Mut und Weitblick und ist eine ebenso undankbare wie nötige Aufgabe, die den Vrlag und seinen Autorenkreis in hohem Maße ehrt und ihn von neuem in die erste Reihe der nicht nur geschäftlich entwickelten, sondern charaktervoll aufbauenden Verlagsunternehmungen stellt. Mit welchen Schaffensweisen und Mitteln im Einzelnen er diese Aufgabe zu lösen im Begriffe ist und welchen unbestreitbaren Erfolg er dabei hat, sollte beiden Polen der oben angedeuteten Gegensatzspannung an Hand des vorliegenden Buches eine nachhaltige Lehre sein.

Alfred Rosenthal-Heinzel.

Stany Czech: „Das Operettenbuch". E. Wulffen Verlag, Dresden.

Das Buch soll nach der Äußerung des Autors ein Wegweiser durch die Operetten und Singspiele des Bühnenspielplans der Gegenwart und Vergangenheit sein. „Der Zweck dieses Werkes ist, beim Leser die Erinnerung an alte Genüsse wachzuhalten und ihn in neue Operetten einzuführen. Maßgeblich für die Aufnahme in die Sammlung war der Grundsatz des lebendigen Repertoires. Dennoch durften einige wertvolle Stücke nicht fehlen, die man in letzter Zeit ziemlich vernachlässigt hat."

Wenn man diese Einleitung liest und weiter vernimmt, daß verschiedene Stücke, auch wenn sie von den Bühnen aus bestimmten Gründen nicht mehr gespielt werden, aufgenommen werden mußten, weil sie „im Bewußtsein der Theaterbesucher weiterleben" und dann auf ausgedehnte „Würdigungen" der Juden Oskar Straus, Leo Fall, Leon Jessel, Jean Gilbert, Offenbach u. a. stößt, dann braucht einer Kritik nichts mehr hinzugefügt werden als der Wunsch, daß dieses Machwerk möglichst bald der verdienten Beschlagnahme anheimfällt. Es handelt sich in diesem Fall um einen ebenso dreisten wie bauernfängerischen Versuch, eine Verfallskunst wieder einzuschmuggeln, bzw. die Erinnerung an sie zu Erlebnissen umzufälschen. Deshalb wurden auch die wichtigsten Verfilmungen der Operetten besonders angeführt, wobei Georg Pakowski, der diese Sparte bearbeitete, die jüdischen Schauspieler namentlich aufführte, um sie ja nicht der verdienten Vergessenheit anheimfallen zu lassen.

Friedrich W. Herzog.

Walter Serauky: Musikgeschichte der Stadt Halle. 1. Teil bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Buchhandlung des Waisenhauses, Halle 1935.

Die Musikgeschichten der deutschen Städte besitzen neben ihrer wichtigen lokalen Bedeutung für die wissenschaftliche Forschung ganz allgemein als Quellen für die verschiedensten Gebiete besonderen Wert. Es ist eigenartig, daß ein altes Kulturzentrum wie Halle eine zusammenfassende Darstellung für die frühe Zeit erst jetzt erhalten hat. Der Privatdozent an der Hallischen Universität, Walter Serauky, entrollt auf Grund der vorhandenen historischen Dokumente und der musikalischen Überlieferung ein anschauliches Bild. Er beschränkt sich nicht auf die isolierte Betrachtung der Musik, sondern Serauky berücksichtigt die kulturelle Situation jeder Epoche, um auf breitem Hintergrunde die Eigenheiten des musikalischen Lebens verständlich werden zu lassen. Der vorliegende 1. Band ist in erster Linie für den Fachmann bestimmt, während der noch ausstehende 2. Band auch dem Musikfreund vieles bringen wird, da er sich mit den bekannten Persönlichkeiten (angefangen von Samuel Scheidt) beschäftigen wird. Die vorbildliche Ausstattung, die Bildtafeln und Notenbeispiele in großer Zahl bringt, verdient lebende Hervorhebung. Das vielfältige Bild des Lebens einer Stadt vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert ist in dem Buch im Hinblick auf das Musikalische eingefangen. Das Werk ist der erste Band der von Max Schneider herausgegebenen „Beiträge zur Musikforschung". —gk.

Musiker-Humor

Die deutsche Seele.
Hans Pfitzner probierte einmal mit dem Leipziger Gewandhausorchester seine Kantate „Von deutscher Seele". Ein Bläser kam nicht zurecht und blies mehrmals daneben. Pfitzner warf einen seiner entrüsteten Blickpfeile in die Gegend, aus der der falsche Ton kam. Und erbost erklang das Echo aus der Seele eines geplagten Musikers: „So sidds ähm aus in dr daitschen Seele, Herr Brofessr!"

„Neue" Musik.
Über den Ultromodernismus in der neuen Musik ist Max Fiedler, der berühmte Brahms-Dirigent, nie sonderlich erbaut gewesen. Machte man ihm seine konservative Einstellung zum Vorwurf, gab er stets eine kleine Anekdote zum Besten: „Vor einigen Jahren, in einem Konzert mit Musik von Schönberg, befand sich in dem Publikum von Snobs und Freunden des Komponisten auch ein junger dadaistischer kubistischer Maler, der sich, wahrscheinlich, um recht gut zu hören, in die erste Reihe gesetzt hatte, den Kopf nach dem Podium ausstreckte und mit geschlossenen Augen gespannt zuzuhören schien. Plötzlich sprach ihn sein Nachbar, ein eifriger und witziger Parteigänger der alten Schule, unvermittelt an: „Entschuldigen Sie, warum setzen Sie sich denn so hin?" — „Um diese göttliche Musik besser hören und verstehen zu können", erwiderte der Maler. — „Verzeihen Sie", fuhr der Nachbar fort, „aber diese Musik hört man nicht mit geschlossenen Augen, sondern besser mit geschlossenen Ohren... Sie glauben vielleicht, vor einem Ihrer Bilder zu stehen!"

Richard Strauß und die Amme.
Richard Strauß dirigierte irgendwo in der Provinz seine Oper „Die Frau ohne Schatten". Die Sängerin der Partie der dämonischen Amme war noch etwas unsicher und brachte ihre Einsätze nicht immer. Als der Direktor die Sängerin ins Gebet nehmen wollte, beschwichtigte Strauß den Mann und meinte lächelnd: „Na ja, Ammen sind im Stillen groß!"

Gesammelt von Friedrich W. Herzog.

Zeitgeschichte

Aufruf der Felix-Draeseke-Gesellschaft.

1935, zur Jahrhundertfeier des Meisters der NS. Kulturgemeinde eingegliedert, dient die 1931 gegründete Felix-Draeseke-Gesellschaft dem zum Teil noch ungedruckten Vermächtnis eines lebenslang unzeitgemäß Gebliebenen. Seine ungebrochene Urkraft hatte einst den genialisch sich überhebenden Subjektivismus „neudeutscher" Ausdrucksmusik, der auf den Jüngling Draeseke sich als auf seinen stärksten Eckpfeiler gestützt hatte, in unerhörter Selbstbezwingung zu beherrschter Objektivität zurückgeführt und ihn wieder ins Gleichgewicht gesetzt mit den überpersönlich und überzeitlich gültigen Werten und Gestaltungskräften reiner deutscher Musikarchitektur. Der gleichen Sendung hatte Brahms und hatten Kleinere gedient; bei keinem aber war sie einer auch nur annähernd so starken Gegenspannung der Grundkräfte erwachsen wie bei Felix Draeseke.

In diesem unerbittlichen Kämpfer gegen Artfremdes und Verfall, in diesem kompromißlosen Streiter für künstlerische und menschliche Wahrhaftigkeit, der, unter seinen Zeitgenossen der Vielseitigste, sich durch alle nur zeitbedingten Strömungen siegreich hindurch gerungen hatte, zum Allumfassenden einer religiös wie national zutiefst verwurzelten Kunst — in ihm ist dem deutschen Menschen ein Vorbild erwachsen von reckenhafter Größe und strenger Lauterkeit in Gesinnung und Tat.
Sein Charakterbild wie sein Werk für den gleichgerichteten Kampf unserer Tage fruchtbar zu machen, ist Aufgabe aller ihrer Verpflichtung zu kultureller Erziehung unseres Volkes Berufenen.
Wir fordern auf, der F.-Dr.-Ges. innerhalb der NS. Kulturgemeinden beizutreten. Mit einem Beitrag von 4.— RM. für das Jahr 1937 erhalten sich zur Mitgliedschaft Meldende sogleich die „Mitteilungen Blatt III" der F.-Dr.-Ges. und gegen Ostern den 2. Band von Dr. Erich Roeders Draesekes-Biographie (etwa 300 Textseiten nebst Bildbeilagen und Notenproben).

Der Leiter der Felix-Draeseke-Gesellschaft
Hermann Stephani.
Marburg-Lahn.

Maestro Scolari sprach in Berlin.

Nachdem vor kurzem das fruchtbringende Kulturabkommen mit Ungarn geschlossen wurde, findet

nun auch die kulturelle Gemeinschaftsarbeit zwischen Italien und Deutschland nachdrückliche Förderung. Im großen Saal des Konservatoriums der Hauptstadt Berlin fand ein Empfang des Maestro Scolari vom Konservatorium in Rom statt, zu dem sich die Spitzen der Reichsmusikkammer, eine Vertretung der Amtsleitung der NS. Kulturgemeinde, prominente Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens, die Vertreter der Presse, sowie andere geladene Gäste eingefunden hatten. Der Leiter des Konservatoriums der Hauptstadt Berlin, Prof. Bruno Kittel, begrüßte die Erschienenen, vor allem aber den Gesangspädagogen Maestro Scolari, der nach Berlin gekommen ist, um mit dem italienischen Gesangstil bekannt zu machen, sowie den Austausch zwischen deutschen und italienischen Gesangskräfte zu fördern.

Maestro Scolari gab der Freude Ausdruck, nun in Deutschland wirken zu können, zumal die Deutschen immer für die Schönheiten des italienischen Gesanges empfänglich gewesen seien. Man dürfe nun aber nicht erwarten, daß er über eine bestimmte Gesangsmethode spräche; denn es gäbe keine. Tausend gute Stimmen seien deshalb ruiniert worden, weil sie von Gesangslehrern, die vorgaben, eine unfehlbare Methode zu besitzen, in eine Zwangsjacke gesteckt wurden. Jede Stimme sei ein Mysterium für sich und müsse vom Lehrer mit feinfühliger Intuition erforscht werden. Stimmen mit breitem Ansatz müßten gesammelt, andere wieder von nasalen Tönen befreit werden. Der Schwerpunkt der richtigen Stimmausbildung liegt in der Atemtechnik und in der Vergeistigung des Gesanges. Puccini sei für den Sänger gerade so schwer zu interpretieren, wie Chopin für den Pianisten. Die künstlerischen Akzente und die künstlerische Gestaltung müssen gewissermaßen instinktiv gefühlt werden. Voraussetzung eines guten Gesanges sei die ekstatische Einstellung des Sängers. Jede Phrase muß beseelt und zugleich dramatisiert werden. Gefährlich für den Gesangsschüler seien oft die Ratschläge, die ihnen von großen Künstlern erteilt würden.

Gefährlich deshalb, weil diese Künstler meist das raten, das nur für sie Gültigkeit hat. Auch der deutsche Sänger könne sich den italienischen Gesangsstil aneignen. Maestro Scolari, dessen italienisch gehaltener Vortrag von Prof. Senatra verdolmetscht wurde, unterstrich seine Erläuterungen durch Vorführung praktischer Beispiele. Sein Meisterschüler Simiberghi sang zum Schluß italienische Lieder und Arien und entfaltete bei Puccinis Arie „Es leuchten die Sterne" seine ganze Stimmpracht.

So.

Neue Opern



„Rubens" betitelt sich eine neue Oper, die Theo Mackeben zurzeit nach Musiken von Donizetti komponiert.

In dieser Spielzeit bringt das Deutsche Nationaltheater Weimar drei neue Opernwerke heraus: Zur alleinigen Uraufführung wurde soeben angenommen „Die Prinzessin und der Schweinehirt", Oper noch dem gleichnamigen Märchen von Andersen, von Casimir von Paszthory, zur Erstaufführung gelangen „Der abtrünnige Zar", Oper nach einer Dichtung von Carl Hauptmann, von Eugen Bodart und im Rahmen der Nordischen Festwoche Kurt Atterbergs Oper „Flammendes Land".

Hans Chemin-Petits Kammeroper „Der gefangene Vogel" ist für die kommende Spielzeit vom Stadttheater Plauen i. V. zur Aufführung angenommen.

Lars Erik Larsson, ein schwedischer Komponist, hat eine Oper vollendet, die den Titel „Die Prinzessin von Cypern" trägt. Das Libretto stützt sich auf ein Gedicht von Topelius. Das neue Werk wird an der Stockholmer Oper zur Uraufführung gelangen.

Tageschronik

Der Vorsitzende der Parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des NS. Schrifttums erläßt folgende Verfügung:

In Ergänzung meiner Verfügung vom 20. Oktober 1934 betreffend die Verlagstätigkeit des Zentralparteiverlages ordne ich hiermit an:

1. Musikverleger, die sich bis zur Machtübernahme durch den Nationalsozialismus in der Hauptsache mit Unterhaltungsmusik, Schlagermusik oder konfessioneller Musik beschäftigt haben, dürfen gleichzeitig Liedgut der nationalsozialistischen Bewegung nicht mehr ohne besondere Genehmigung verlegen. Eine Ausnahme von dieser Bestimmung machen unpolitische Marschlieder.

2. Bestehende Verträge von durch die Verfügung betroffenen Verlegern sind bis zum 1. Januar 1937 bei der Parteiamtlichen Prüfungskommission einzureichen.

3. In Zweifelsfällen entscheidet der Vorsitzende der Parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des NS. Schrifttums.
Berlin, den 7. Oktober 1936.
gez. Bouhler, Reichsleiter.

Das Dritte Reichsmusikschulungslager der Hitlerjugend, das vom 23. bis 29. Oktober in Braunschweig stattfindet, dient einer Klärung in den Fragen der Musikerziehung der Jugend unter maßgeblicher Mitarbeit des Kulturamtes der Reichsjugendführung und der Reichsmusikkammer.

Am letzten Tage des Schulungslagers werden Obergebietsführer Cerff und der Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, Professor Ihlert, in ausführlicher Weise vor den Musikerziehern der Hitlerjugend, den Vertretern der Fachmusikerschaft und der Musikhochschulen, der Schulmusikerschaft, weiterhin vor Musikwissenschaftlern und vor kulturpolitischen Vertretern der deutschen Tagespresse diese Fragen behandeln.
Am Nachmittag des 29. Oktober wird im Altstadtrathaus zu Braunschweig Reichsjugendführer Baldur von Schirach zu diesen Fragen selbst das Wort ergreifen.

Im Rahmen der im Anschluß daran stattfindenden drei festlichen Musiktage wird am Sonntag, dem 1. November, in der deutschen Morgenfeier der Hitlerjugend Reichsleiter Alfred Rosenberg über „Volk und Kunst" sprechen. Die Morgenfeier findet auf der Burg Dankwarderode bei Braunschweig statt.

Das Berliner Philharmonische Orchester, dessen Programme in diesem Jahre in erfreulicherweise auch junge Musik berücksichtigen, wird im April nächsten Jahres eine Musikwoche veranstalten, auf der zeitgenössische Orchester- und Kammermusikwerke neben wichtigen ausländischen Werken gespielt werden. Das Bruckner-Fest, das in diesem Herbst verschoben werden mußte, wird gleichfalls im Frühjahr 1937 stattfinden. Bemerkenswert für die kommende Spielzeit ist noch die Erweiterung des Konzertplanes durch die Veranstaltung von 3 Sonderkonzerten, von denen je ein Abend dem Schaffen eines Landes gewidmet ist. Geplant sind ein englischer, ein französischer und italienisch-ungarischer Abend.

An jedem Freitagnachmittag finden demnächst in Berlin die auf einer Anregung der NSKG. von der Reichsmusikkammer ins Leben gerufenen „Konzerte junger Künstler" statt, die eine wesentliche Förderung des Nachwuchses bedeuten. Nach einer im Sinne eines wirklichen Ausleseprinzips gehandhabten Prüfung erhalten die jüngsten ausübenden Künstler, die eben ihr Studium abgeschlossen haben, in dieser Einrichtung ein Sprungbrett in die praktische Konzertlaufbahn. Unentgeltlicher Eintritt soll den jungen Musikern, die auf diese Weise in die Öffentlichkeit geleitet werden, den nötigen Widerhall bei den Hörern schaffen.

Ein Reichsposaunentag fand am 10. und 11. Oktober in Bielefeld-Bethel statt aus Anlaß des 80. Geburtstages des bekannten „Posaunengenerals" Pastors D. Kuhlo. Pastor Kuhlos Vater gründete 1843 in Jöllenbeck bei Bielefeld den ersten Posaunenchor. Heute sind im Verband evang. Posaunenchöre Deutschlands in der RMK. etwa 4000 Chöre mit 38000 Bläsern zusammengeschlossen. An dem jetzigen Reichsposaunentag nahmen 5000 Bläser teil, auch solche aus Danzig, Polen und den baltischen Staaten.

In Wien ist eine Johann-Strauß-Gesellschaft gegründet worden, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Freunde und Verehrer des künstlerischen Schaffens der Musiker-Dynastie Strauß zu sammeln und die Werke dieser Meister im In- und Auslande zu verbreiten. Ehrenpräsident der Gesellschaft ist Johann Strauß Enkel, Präsident der Generalmusikdirektor F. v. Weingartner.

Ohne das lobenswerte Beginnen der Strauß-Verehrer gering zu achten, darf doch bemerkt werden: wenn jemals musikalische Werke sich ohne die Hilfe einer Gesellschaft in der ganzen Welt verbreitet haben, so sind es die der Familie Strauß.

Die „Societe Philharmonique" in Brüssel schreibt einen Wettbewerb für die vier besten Werke für Kammerorchester aus. Vier Preise zu je 1000 belgischen Franken sind ausgesetzt. An dem Wettbewerb können alle nach 1906 geborenen Komponisten, gleichgültig welcher Nationalität, teilnehmen. Das vorgeschlagene Werk muß für ein Kammerorchester mit einer Maximalbesetzung von Streichquintett als Solo, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, zwei Hörner, eine Trompete, ein Klavier und ein Schlagzeug komponiert sein. Die Dauer des Werkes darf zwanzig Minuten nicht überschreiten. Einreichungstermin ist der 5. Januar 1937.

Der Reichsstatthalter in Sachsen hat anläßlich der ersten Sächsischen Gaukulturwoche 1936 innerhalb eines großen Kultur-Preisausschreibens, welches alle Gebiete der Kunst, Schrifttum, Musik, Bildende Kunst usw. umfaßt, auch einen Wettbewerb zur Schaffung eines sächsischen Heimatliedes ausgeschrieben, welches geeignet sein soll, der festliche und würdige Gesang sächsischer Volksgenossen zu werden, welche sich aus fröhlichem oder feierlichem Anlaß zusammengefunden haben. Als Prämien für dieses Lied werden RM. 500.— an erster, RM. 300.— an zweiter und

RM. 200.— an dritter Stelle ausgegeben, welche zu gleichen Teilen an den Dichter und an den Komponisten fallen. Die näheren Bedingungen dieses Wettbewerbs sind durch das „Heimatwerk Sachsen", Dresden-A. 1, Schloßplatz 1, erhältlich.

An den Liszt-Feiern, die in der ganzen Welt anläßlich des 125. Geburtstages des großen deutschen Meisters stattfinden, hat sich auch Japan beteiligt durch eine von der japanischen Liszt-Gesellschaft veranstaltete Kirchenmusikfeier in Tokio, an der zahlreiche offizielle Persönlichkeiten teilnahmen.

Hans-Martin Theopold ist aufgefordert worden, auf dem 2. Oberschlesischen Musikfest das Klavierkonzert Es-Dur von Mozart zu spielen.

Der bekannte Gesangspädagoge des Leipziger Konservatoriums, Prof. Hjalmar Arlberg, ein geborener Schwede, der seine Methode in der vorzüglichen, bei Breitkopf & Härtel erschienenen kleinen Schrift „Belcanto" niedergelegt hat, befindet sich auf einer Vortragsreise durch die Städte: Kopenhagen, Göteborg, Oslo, Stockholm, Upsala, Helsingborg, wobei er die Entdeckungen des durch sein Werk „Das Geheimnis der Form bei R. Wagner" bekannt gewordenen Münchener Gelehrten, Prof. Dr. Alfred Lorenz über die Gestaltung der Wagnerschen Musikdramen durch Lichtbilder und Schallplatten zur Anschauung bringt.

Der Magdeburger Männergesangverein 08, der auf dem nächstjährigen Sängerbundesfest in Breslau den Zyklus „Kameraden" des Magdeburgers Karl Schüler singen wird, hat auch die „Sprüche zur Zeit" des gleichen Komponisten, die dem MM. 08 und seinem Dirigenten Dr. Rabl gewidmet sind, zur Uraufführung angenommen.

Die Franz-Liszt-Gedenkfeier in Bayreuth ist für die Stadt als Veranstalterin und für alle Beteiligten zu einem großartigen Erfolg geworden. Die ungarischen Gäste boten hervorragende Leistungen. Ein ausführlicher Bericht folgt im Dezemberheft.

Eine schöne Tradition läßt die NS. Kulturgemeinde Ortsverband Eisenach in Verbindung mit dem Thüringer Museum wieder aufleben, indem sie im Rokokosaal des Stadtschlosses, wohl einem der schönsten und stilreinsten Rokokosäle ganz Mitteldeutschlands eine Reihe von intimen Konzerten durchführt. Das erste Konzert „Musik aus dem 18. Jahrhundert" wurde von Kirchenrat Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger (Cembalo) und Prof. Walter Schulz-Weimar vollendet wiedergegeben. Für Dezember ist ein Abend des Streichquartetts des Städtischen Orchesters vorgesehen, im März soll ein Konzert unter Conrad Freyse die Entwicklung der Musik „Vom Barock zum Rokoko" in Werken zeitgenössischer Meister spiegeln.

Die NS. Kulturgemeinde und die Stadt Berlin veranstalteten ein Konzert, in welchem Marta Linz auch eigene Werke spielte.

Die Berliner Verhandlungen des neuen Wiener Staatsoperndirektors Dr. Kerber haben für Wien das erfreuliche Ergebnis gehabt, daß für die laufende Spielzeit zunächst 90 Abende festgesetzt worden sind, an denen Berliner Staatsopernsänger an der Wiener Oper gastieren. Franz Völker wird 35 Abende, Max Lorenz zehn Abende, Helge Roswaenge zehn Abende in Wien auftreten. Die Zahl der Gastabende von Maria Müller fünf Abende durch bereits abgeschlossene Verträge in Wien auftreten. Die Zahl der Gastabende von Maria Cebotari steht noch nicht fest, ebensowenig die Zahl der Gastspiele, die Mitglieder des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg in Wien absolvieren werden. Besonders wichtig ist für Wien auch die Zusage der Berliner Staatsopernleitung und des Präsidenten der Reichstheaterkammer, daß man von reichsdeutscher Seite alles dazu tun wird, auch Aushilfsgastspiele Berliner Sänger im Falle von Erkrankungen nach Möglichkeit zu erleichtern.

Der Kampf gegen den Kitsch, der jetzt überall in Deutschland aufgenommen wird, muß auch in der Wagner-Stadt Bayreuth durchgeführt werden. Die gauamtliche „Bayrische Ostmark" weiß zu berichten, daß leider auch das Werk Richard Wagners gerade in der Festspielstadt in der Vergangenheit Ausbeutungsobjekt für üblen Kitsch gewesen ist. Und wenn auch Geschmacklosigkeiten wie „Kundry-Schnitzel" oder „Fafner-Haxen" von der Speisekarte heute verschwunden sind, so gibt es doch noch immer den Nothung als Brieföffner, den Parsifal-Speer als Schlipsnadel und als Brosche Gralskelche elektrisch beleuchtet. Auch kann man „echte" Gralsrittergewänder, Lohengrins Abschied handgestickt und andere Dinge noch immer kaufen. Das gauamtliche Organ ruft zur Beseitigung auch dieses Kitsches auf.

Das Stolper Stadttheater, das bis zur Eröffnung seiner neuen Bühne interimistisch in einem Saalbau spielen muß, eröffnete die Spielzeit 1936/37 durch eine Aufführung des Kleistschen Schauspiels „Das Käthchen von Heilbronn" mit der Musik von Hans Pfitzner. Die Vorstellung erhielt ihr besonderes künstlerisches Gewicht durch die Mitwirkung des Komponisten als musikalischer Leiter der Aufführung.

Marta Linz und Hermann Hoppe spielten Ende Oktober in Berlin zu Gunsten der Kinderhilfe der Auslandsdeutschen.

Die Sopranistin Elisabeth Brunner wirkte während dieser Sommersaison als Solistin in einer größeren Anzahl Orchesterkonzerte namhafter Badeplätze mit und wurde von Presse und Publikum stark gefeiert.

Um die deutsche Musikpflege auch über das Vereinsleben hinauszuführen, ist in Rio de Janeiro vor kurzem unter der Beteiligung von Botschafts- und Parteistellen eine „Deutsche Musik- und Kunstvereinigung" geschaffen worden.

Im Verlage Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen neuerdings wieder Kompositionen von Günter Raphael und zwar unter Einsatz bemerkenswerter Propaganda. Wir machen im Interesse der Reinhaltung des deutschen Musiklebens darauf aufmerksam, daß Raphael Nichtarier ist.

Im Wettspiel um den „Walter-Bachmann-Preis" in Dresden am 18. Oktober 1936 ist unter 26 Bewerbern als alleiniger Sieger Erik Then-Bergh aus Hannover hervorgegangen. Der junge Pianist wird in Dr. Hochs Konservatorium, Frankfurt a. M. von Prof. Alfred Hoehn ausgebildet.

Das Frankfurter Lenzewski-Quartett hatte neulich bei dem Bad Nauheimer Musikfest für zeitgenössische Musik wieder einen besonderen Erfolg. Es wurde auch verpflichtet für: Die Woche zeitgenössischer Musik in Darmstadt; Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik in Nürnberg; Die Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik in München (Büchtger).

Die Leitung des Jenaer Konservatoriums übernahm Eva Eickemeyer, die Tochter des im Vorjahre verstorbenen Gründers Prof. Willy Eickemeyer. Als künstlerischer Beirat wurde Walter Hansmann-Erfurt berufen.

Die neue Spielzeit der Römischen Oper wird in diesem Jahre am 8. Dezember (nicht wie sonst am Weihnachtstag) mit der Aufführung der Oper „Nero" von Mascagni unter Leitung des Komponisten eröffnet werden. Als nächstes Werk kommt dann „Lohengrin" mit Benjamino Gigli in der Titelrolle heraus. In der „Zauberflöte" wird sich die deutsche Koloratursängerin Erna Sack als Königin der Nacht dem römischen Publikum vorstellen.

Die vom Stadttheater Dortmund angekündigte „Mozart-Festwoche" wird im Frühjahr 1937 verwirklicht werden. Geplant sind im Theater ein Sinfonie-Konzert unter Leitung des Städt. Musikdirektors Wilhelm Sieben, zwei Kammermusikkonzerte, die Wiederaufnahme der „Figaro"-Inszenierung des Intendanten Dr. Georg Hartmann, „Don Giovanni" neu inszeniert von Dr. Hartmann und ein Gesamtgastspiel der Münchener Staatsoper mit „Titus" in der ersten Besetzung und in den Originaldekorationen unter musikalischer Leitung Wilhelm Siebens, der die Bearbeitung für die Münchener Neuaufführung schuf und sie dort mit starkem Erfolg dirigierte.

Auf dem von der Organisationsleitung der Reichsparteitage angesetzten ersten Orgelkonzert in der noch im Parteischmuck prangenden Festhalle im Nürnberger Luitpoldhain spielte der Münchener Musikdirektor Eduard Kissel auf der neuen, zugleich Europas größten Orgel Werke von Johann Sebastian Bach, Beethoven, Robert Schumann, Franz Schubert, Franz Liszt und Richard Wagner.

Max Trapp hat eine 5. Sinfonie beendet. Hermann Abendroth wird sie in Berlin zur Uraufführung bringen.

Für das Jahr 1937 hat die Kommission für den San Remo-Preis einen Wettbewerb für eine neue italienische Hymne ausgeschrieben, die neben den Königsmarsch und das faschistische Lied „Giovinezza" treten und das neue „Römische Imperium" verherrlichen soll. Dem Preisgericht gehören u. a. Mascagni und Casella an.

Die Neue Bach-Gesellschaft (E. V., Sitz Leipzig) hat den Reichsgerichtspräsidenten Dr. Dr. Erwin Bumke zum Vorsitzenden berufen an Stelle des aus Gesundheitsrücksichten von diesem Amte zurückgetretenen Reichsgerichtspräsidenten i. R. D. Dr. Walter Simons.

Der Erzbischof von Paderborn hat Domchordirektor Prof. G. Schauerte zum Erzbischöflichen Kommissar bei den Prüfungen der Abteilung für katholische Kirchenmusik am städtischen Konservatorium Dortmund ernannt. Die kirchenmusikalische Abteilung steht unter Leitung des Direktors des städtischen Konservatoriums, Herrn Musikdirektor Carl Holtschneider.

Unter dem Titel „Deutsche Zeitschriften von heute" veröffentlicht das deutsche Auslands-Institut Stuttgart einen Querschnitt der wichtigsten Zeitschriften, die geeignet sind, dem Auslandsdeutschen ein Bild des geistigen und künstlerischen Lebens im Neuen Deutschland zu

vermitteln. In kurzen Stellungnahmen wird der Charakter jeder der sorgfältig ausgewählten Zeitschriften aus allen Gebieten umrissen.

Die deutsche Musikakademie in Prag ist so gefährdet, daß der Verein „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst" sich mit einem Notschrei an die böhmische Presse gewandt hat. Obwohl eine stattliche Zahl namhafter Künstler ständig aus dem Institut hervorgehen, scheint der Staat nicht helfend einspringen zu wollen.

Der in den vergangenen Jahren in Österreich begangene „Tag der Musik" ist in diesem Jahre zu einer Musikwerbewoche ausgestaltet worden, die am 18. Oktober in Wien begann. Sie wird von der Österreichischen Musiklehrerschaft veranstaltet und von der Unterrichtsbehörde unterstützt. Im Rahmen der Werbewoche wird eine Ausstellung der Instrumentenbauer, der Musikverleger und der Notendrucker eröffnet werden. Ferner werden musikalisch begabte Kinder in mehreren Sälen konzertieren. Zweck der Werbewoche, die unter dem Protektorat des österreichischen Unterrichtsministers steht, ist einmal die Förderung des Gewerbes der Instrumentbauer und ferner die Werbung und Erziehung für die Werte der alten österreichischen Musikkultur.

Die oberösterreichische Sicherheitsdirektion hat eine Verordnung über das Spielen von Militärmärschen erlassen. Daraus ist zu ersehen, daß vielfach der Unfug einreißt, zu österreichischen Militärmärschen öffentlich zu tanzen. Diese Unsitte erscheint besonders deshalb skandalös, weil es sich größtenteils um Märsche handelt, unter deren Klängen Österreichs Soldaten einst in den Krieg zogen und für ihre Heimat Blut und Leben opferten. Die Sicherheitsdirektion hat nun ein Verbot erlassen und strenge Strafen für die verantwortungslosen Veranstalter solcher Tänze und für die Tänzer selbst angedroht.

Eine bemerkenswerte Ausstellung findet gegenwärtig im Museum des Konservatoriums in Neapel statt. Hier werden Manuskripte der großen Musiker der neapolitanischen Schule zur Schau gestellt. Neben Werken Rossinis und Bellinis sind auch Manuskripte Donizettis zu sehen, so seine Partitur von „Lucia von Lammermoor", der 1. Akt des „Liebestranks" und andere Kompositionen. Auch Jugendwerke und Briefe der Meister befinden sich in der Ausstellung.

Rundfunk

Der deutsche Rundfunk wird sich in Zusammenarbeit mit der Reichssendeleitung und der „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkamer" in großzügiger Form an der Gestal-

tung des „Tages der deutschen Hausmusik" beteiligen. Sämtliche deutschen Sender haben eigne Veranstaltungen für den 17. November vorgesehen.

Von Alex Grimpe gelangten kürzlich 2 Bauerntänze für kleines Blasorchester im Reichssender Hamburg unter Leitung von Gust. Adolf Schlemm mit großem Erfolg zur Uraufführung.

Hans Chemin-Petits Konzert für Violoncello und Orchester gelangt im Oktober an den Reichssendern München und Köln zur Sendung.

Der Deutsche Kurzwellensender brachte als Uraufführung am 20. 9. 1936 W. J. Dickows Kleine Suite für Orchester unter Leitung von Kapellmeister Fritz Klingner.

Franz Ludwigs (Münster) Lustspiel-Ouvertüre gelangte in einem Konzert des Reichssenders Berlin unter Leitung von Karl-Heinz Weigel zur Aufführung.

Max Donischs Fest-Ouvertüre brachte Heinrich Steiner in einem Orchester-Abend mit dem Berliner Funk-Orchester.

Personalien

Zum Leiter einer Abteilung für Kunstgesang am Konservatorium der Stadt Berlin wurde der bekannte Gesangspädagoge Fred Husler ernannt.

Der als Dirigent und Komponist vielfach hervorgetretene Joachim Albrecht, Prinz von Preußen vollendete in Berlin sein 60. Lebensjahr. Der Prinz wurde als zweiter Sohn des ehemaligen Prinzregenten von Braunschweig, Albrecht, in Hannover geboren und ist ein Urenkel Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise. Durch seine Großmutter, Prinzessin Marianne der Niederlande, ist er Prinz von Oranien und Vetter der jetzigen holländischen Königin. Der Prinz erhielt seine musikalische Ausbildung in Berlin und Bonn. Von seinen Kompositionen sind die sinfonischen Werke nach Dichtungen Herman Bangs am bekanntesten geworden. Prinz Joachim Albrecht spielt im Musikleben der Reichshauptstadt eine geachtete Rolle.

Reinhold Koenenkamp, Domkapellmeister an St. Marien in Danzig, wurde zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Musikdirektor Rud. Ew. Zingel, akad. Musiklehrer und Direktor des kirchenmusikalischen Seminars der Universität Greifswald, wurde anläßlich seines 60. Geburtsages am 5. 9. vom Reichserziehungsminister zum „Honorarprofessor der theolog. Fakultät" ernannt.

Prof. Hermann Boell wurde zum Leiter der neuen Schlesischen Landesmusikschule und zum Dirigenten der Breslauer Singakademie berufen.

Hans Philipp Hofmann, Kapellmeister in Berlin, wurde das Ehrenblatt der Stadt Bayreuth verliehen. Hofmann war 20 Jahre hindurch unter Siegfried Wagner Solorepetitor und Bühnendirigent in Bayreuth und hielt auch in diesem Jahre über das Werk Wagner wieder Vorträge.

Richard Strauß konnte in diesem Herbst auf eine fünfzigjährige Bühnentätigkeit und eine vierzigjährige Zeit seines künstlerischen Aufstieges zurückblicken. 1886 wurde er als 3. Kapellmeister an die damalige Münchener Hofoper berufen. An der Berliner Staatsoper haben Strauß-Aufführungen die Zahl 1000 längst überschritten. An der Spitze „Rosenkavalier" und „Salome".

Prof. Roland Bocquet wurde als Lehrer für Theorie und Komposition an das Dresdener Konservatorium berufen.

Der ordentliche Professor an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Heinrich Martens konnte auf eine 40jähr. Dienstzeit als Preußischer Staatsbeamter zurückblicken. 1896 trat Martens den ersten Lehrerdienst in einer Volksschule an, übernahm 1904 nach weiterer Fachausbildung am Königl. Institut für Kirchen- und Schulmusik in Berlin eine Musiklehrerstelle am Lyzeum zu Itzehoe und folgte 1907 einer Berufung an das Realgymnasium zu Altona; von hier aus entfaltete Martens eine vielseitige künstlerische und pädagogische Tätigkeit; gerade in einer Zeit hoher Virtuosenkunst setzte er sich vom Zentrum seiner Schule aus richtunggebend und bodenbereitend für die Ziele der im Aufbruch begriffenen Jugend- und Volksmusikbewegung ein. Nach dem Weltkrieg, den er selbst als Reservist mitmachte, berief ihn 1924 der Direktor des Berliner Ausbildungsinstituts für Gesanglehrer, Prof. Karl Thiel, in die Stelle des ausscheidenden Professors Georg Rolle. Zur Hauptaufgabe stellte sich Martens in seinem neuen Wirkungsbereich den Aufbau einer musikpädagogischen Abteilung und die Gründung eines Jugendchors, der in bisher über 200 Aufführungen an die Öffentlichkeit trat.

Zum neuen Leiter des Musikinstituts der Hansischen Universität Hamburg wurde als Nachfolger von Dr. Hoffmann, der nach Bielefeld geht, Dr. Therstappen aus Kiel ernannt.

Todesnachrichten

Im Alter von 79 Jahren starb der Klarinettenbauer Oskar Oehler, dessen Instrumente sich in Musikerkreisen größter Beliebtheit erfreuen. Oehler stammte aus Annaberg (Erzgebirge) und war zunächst in mehreren Orchestern im In- und Ausland tätig. In Berlin gehörte er zu den Mitbegründern des Philharmonischen Orchesters, dessen Mitglied er bis 1888 war.

Johannes Bischoff, von 1908 bis 1917 Heldenbariton an der Königlichen Oper in Berlin, ist in Darmstadt an den Folgen eines im Frühjahr erlittenen Verkehrsunfalls im Alter von 62 Jahren gestorben.

Béla Szabados, Direktor des Budapester Nationalkonservatoriums und Komponist von ernster und heiterer Musik (Opern und Operetten), ist mit 67 Jahren verstorben.

Rjukitschi Sawada, der Präsident des Musikinstitutes in Osaka und Vorkämpfer für abendländische Musik in Japan, ist im Alter von 51 Jahren im Universitätskrankenhaus zu Kioto gestorben, nachdem er kurz vorher einen Schlaganfall erlitten hatte. Sawada hat noch zur Zeit des Kaisers Meidschi die Werke Chopins zum erstenmal in Japan bekannt gemacht und er hat auch die erste japanische Operngesellschaft gegründet.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22-23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany

Brahms'sche Weihnachten

Von Alfred von Ehrmann, Baden bei Wien

Eine Lebensgeschichte in Stichtagen — warum nicht? Eine Biographie in nuce, in der vergoldeten, nebenbei gedacht, die auf Tannenbäumen wächst — durchaus möglich. Gerade in der Jahreszeit des spärlichsten Tageslichtes fällt ja vom grünen Kerzenluster ein reicher Schimmer nicht nur auf die Gestalten der darunter Versammelten, seine Wunderstrahlen dringen auch in das Innere. Die letzte Woche des Jahres, durch Glaube und Aberglaube, Sitte und Brauch über die anderen einundfünfzig hinausgehoben, kann Verhängnisse enthüllen, Charaktere kennzeichnen.

Über die Weihnachten des Kindes und des Knaben Hannes ist uns nichts Authentisches überliefert; sie werden diejenigen eines kleinen Hamburger Haushaltes gewesen sein, wenn der stämmige Vater ausnahmsweise daheim blieb, weil er doch wohl am Christabend nicht im Wirtshause zu musizieren hatte, und wenn die zarte, fleißige Mutter, schon fast ein Mütterchen — um siebzehn Jahre älter als der Mann! — auf ihrem Hinkefuß von der winzigen Küche in die engen und niedrigen Stuben eilte, um das Haus so festlich als möglich zu machen, wobei Elise, die Erstgeborene, vielleicht half, Hannes und Fritz eher hinderten. Bei den unsicheren Einkünften des Familienvaters konnte es nur zu bescheidenen Feiertagsfreuden reichen; daran änderten wohl auch das Privat-Subskriptions-Konzert des zehnjährigen Johannes sowie seine eigenen Konzerte von 1848/49 und die Mitwirkungen in anderen Künstlersoiréen nicht viel. Als Verdiener aber kam doch der Junge in diesen Jahren immer ernstlicher in Betracht, indem er mit dem Vater in Kneipen und Tanzlokalen nächtelang aufspielte — unselige Zeiten, in die aber wenigstens die selige Weihnachtszeit im Familienkreise ein reinigendes Licht warf.

Ende 1853 feierte Johannes Brahms unzweifelhaft den schönsten Christabend seines Lebens. Nach achtmonatlicher Abwesenheit von seiner ersten Reise in die große Welt ins Elternhaus zurückgekehrt, fand er auf dem Weihnachtstische in der Lilienstraße 7 die druckfeuchten Hefte der Sonate op. 1 und der Lieder op. 3, verlegt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, einer Firma, die auch einem so einfachen Musiker wie Vater Johann Jakob gewaltigen Respekt einflößen mußte. Und was hatte der Heimgekehrte der aufhorchenden Familie nicht alles zu erzählen! Zwar Remenyi, mit dem er ausgezogen war, hatte er unterwegs verloren, gewonnen aber einen treueren Freund und ernsteren Musiker, Joachim. Bei Liszt war er ehrenvoll, bei Schumanns herzlich aufgenommen und an Breitkopfs weiterempfohlen worden. Die Bahn zum Ruhme lag vor ihm.

Der sie ihm gewiesen hatte, wurde bald darauf selbst aus seiner Bahn geworfen: Robert Schumann. Da die Irrenanstalt ihn von den Seinen fernhielt, verbrachte Brahms mit Joachim Weihnachten 1854 bei Clara und ihren Kindern in Düsseldorf. Joachim reiste ab, Brahms blieb. „Silvester — allein mit Johannes!" meldet Claras

Tagebuch. Am 1. Jänner 1855 wurde das letztgeborene der Schumannschen Kinder, Felix, getauft, und Brahms stand Pate.

Nächste Weihnachten kommt Johannes schon acht Tage vor dem Fest nach Düsseldorf und hilft der Freundin den Christbaum schmücken. In Hamburg hat er unter anderem „einen prächtigen Purzelbaum" für sein Patenkind und eine große Schachtel Bleisoldaten für sich selber gekauft („ich habe die allerschönste Schlacht jetzt ... und einen kleinen Turm dabei"), der Zweiundzwanzigjährige!

Auch der Weihnachtsabend 1856 fand Johannes im Schumannschen Hause. Die Witwe — Robert war im Juli desselben Jahres gestorben — beschenkte ihren jungen Freund mit einem Werke über „Musik und musikalische Instrumente", auf dessen Vorsatzblatt sie geschrieben hatte: „An Johannes, Weihachtsfest 1856 in inniger Liebe." Die Hausfrau mußte allerdings gleich nach den Feiertagen abreisen, um in Leipzig zu konzertieren und in Berlin ihre ältesten Töchter aufzusuchen; mit den vier kleineren Kindern blieb Brahms allein in Düsseldorf. Die junge Brut machte ihm weniger Sorge als das ungebärdige Kind seiner Muse, mit dem er sich eben verzweifelt herumschlug: sein erstes Klavierkonzert, aus einer vermeintlichen Sinfonie herovorgewachsen, ein hermaphroditisches Wesen. Bis er damit nicht ins reine gekommen ist, und das Werk auch noch ins reine geschrieben hat, rührt er sich nicht weg von Düsseldorf.

Auch die nächsten drei Jahre müssen Eltern und Geschwister ihren Johannes gerade zu Weihnachten entbehren. Er ist jetzt Musiklehrer der Prinzessin Friederike von Lippe-Detmold, dirigiert das Hoforchester und einen Chor, in welchem die hohen Herrschaften mitsingen, muß über Weihnachten bleiben, verbringt aber den Christabend nicht in seinem Junggesellenquartier im Hotel „Stadt Frankfurt", sondern in der Familie des Hofmarschalls von Meysenbug, beschenkt von seiner durchlauchtigsten Schülerin und den Hofdamen; zudem bringt die Post aus Hamburg einen Sammelbrief der Eltern und Geschwister und Liebesgaben von Clara und Joachim. Die letzte Woche des Jahres 1858 verbringt der junge Herr Kapellmeister in zärtlichen Gedanken an eine Göttinger Professorentochter, Agathe von Siebold, der er mehrere Lieder gewidmet hat. Er kann es kaum erwarten, von Detmold weg und nach Göttingen zu kommen. Als aber nach der Meinung der dortigen Freunde aus dem zarten Verhältnis ein Bund fürs Leben werden soll, kommt zum ersten Male die Ehescheu des unbekehrbaren Hagestolzen zum Vorschein.

Endlich zu Weihnachten Sechzig war er wieder in Hamburg und tat dem Eierpunsch, auf den die Mutter so stolz war, alle Ehre an. Auch noch Einundsechzig; erst zwischen Weihnachten und Neujahr fährt er nach Berlin, wo Frau Schumann neuerdings „In den Zelten" ihre Wohnung aufgeschlagen hatte.

Weihnachten 1862 zum ersten Male in Wien. In einer Kneipe. Ein handschriftlicher Vermerk auf dem Manuskript des vierstimmigen Liedes „An die Heimat" verrät uns, daß er gerade am Christabend damit beschenkt worden war — eine Bescherung von oben her, wie sie einem Musiker wohl auch den trübsten Junggesellenabend erhellen kann. 1863/64 dürfte er in der Familie des protestantischen Pfarrers in der Dorotheengasse oder bei der Tochter des Hauses, Frau Berta Faber, ehemals Berta

Porubsky, der „kleinen Wienerin" seines Hamburger Frauenchors, verbracht haben. 1865 aber, das wissen wir, tauchte er unerwartet als Weihnachtsmann in Düsseldorf bei Fräulein Leser auf, wo Clara Schumann mit den Kindern zu Besuch weilte. Er war mit der Eilpost in siebenstündiger Fahrt von Detmold herbeigeeilt, kam gerade zum Christbaumanzünden zurecht und konnte nun von dem Erinnerungsbesuche in der verschlafenen und verschneiten Residenz erzählen.

Aus Hamburg laufen zu dieser Zeit trübe Nachrichten ein. Die geliebten Eltern haben sich entzweit und trotz der Versöhnungsversuche des Sohnes von Tisch und Bett getrennt. „Zum Fest sollst du doch einen Gruß von mir haben, wenn wir einsamen Männer auch gerade nicht viel davon merken", schreibt Ende Dezember 1864 Johannes an Johann Jakob. Aber schon im nächsten Jahre, bald nach dem Tode der Mutter, erfährt er, daß sein Vater eine zweite Lebensgefährtin gefunden hat und wieder zufrieden und glücklich lebt. Von nun an schickt er, außer reichlichen Zuwendungen während des Jahres, zu Weihnachten extra noch Geld in Talern und Napoleons, damit Vater und Stiefmutter sich eine Gans spendieren — „und noch eine Gans" — und bei einer Bowle Punsch seiner gedenken.

Der Meister ist inzwischen in Wien wirklich seßhaft geworden. Gleich nach Weihnachten 1871, am 27. Dezember, bezieht er die Wohnung in der Karlsgasse, die seine dauernde und letzte werden sollte. 1873 hängt der bayrische Maximilian-Orden in den Zweigen seines Christbaumes, er aber hat bei Schumanns ein höher geschätztes Geschenk auf den Gabentisch gelegt: die Komposition der Verse seines Patenkindes Felix „Meine Lieb' ist grün", eines von den schönsten und meistgesungenen Brahmsschen Liedern. 1874 eilt er gleich nach dem heiligen Abend nach Breslau zu Bernhard Scholz; dort kehrt er am Neujahrstag 1880 wieder ein, um sich den Doktorhut der Alma Mater Viandrina aufsetzen zu lassen, der Stadt und der Universität seine „Akademische" aus dem Manuskript vorzuführen und an den üblichen Festlichkeiten, von ihm „Professoren-Kegelschieben" genannt, teilzunehmen. Zwischendurch feiert er Jahr für Jahr die Weihnachtsabende bei Wiener Freunden, besonders bei Fabers. 1892 überrascht er seine Clara in Frankfurt, wohin sie inzwischen übersiedelt ist, beim Studium des neuen C-dur-Trios und verbringt den Christabend mit ihr. In Leipzig zündet ihm zwei Jahre später eine andere, jüngere, ausnehmend schöne und geistvolle Freundin, Elisabeth v. Herzogenberg, den Christbaum an und drei Jahre darauf steht sein Baum „und was dazu gehört" im herzoglichen Schlosse zu Meiningen. Die liebenswürdigen Wirte verwöhnen ihn und für die freien Stunden hat er so herrliches Winterwetter, wie er es nie genossen. „Die Bäume bis in die kleinsten Zweige voll Schnee, man konnte sich nicht satt sehen und gehen." Viel freie Stunden blieben ihm allerdings nicht. Es gab zwei Aufführungen der „Jungfrau von Orleans", die „Gespenster" von Ibsen, morgens Musik mit der Kapelle usw. —, und die so nebenbei erwähnte „Musik mit der Kapelle" bestand in nichts Geringerem als der F-dur-Sinfonie, den Haydn-Variationen und dem B-dur-Konzert mit d'Albert am Klavier, alles vom Komponisten dirigiert! Zu Silvester war er wieder in Leipzig, aber nicht bei Herzogenbergs, die beide krank in einem Münchener Sanatorium lagen. Am Neujahrstag 1888 dirigierte

er die Uraufführung seines Doppelkonzertes mit Joachim und Hausmann als Solisten. Am 23. Dezember erst war das Werk über Berlin, London, Aachen, Stuttgart nach Wien gekommen; es errang einen bloßen Achtungserfolg. Wenn den Meister dergleichen sonst nicht entmutigte, so gab es diesmal doch nachdenklichere Weihnachten und ein zweites Werk derselben Gattung, obwohl geplant, blieb unausgeführt.
Ende 1889 fegte eine Influenzawelle über Europa hin, die auch an Brahms nicht ganz vorbeiging. Gerade in der Weihnachtswoche empfing er eine deutliche Mahnung, eine zweite im nächsten Winter. Von 1891 ist das Ischler Testament datiert. Den Weihnachtsabend verbringt er von nun an regelmäßig in der Familie Dr. Fellingers, die seine vertrautesten Freunde geworden sind. Aber bevor er dorthin geht, macht er das Lichteranzünden und die Bescherung bei seiner Hausdame mit und hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, Spielsachen und Bücher für die heranwachsenden Söhne der Frau Dr. Truxa beizusteuern. Bei Fellingers ist man unerschöpflich in Erfindungen, um dem lieben Freunde die Christabende vergnüglich zu gestalten, im Winter 1895 aber, um den Abgemagerten und von schwerem Leiden Gezeichneten über seinen Zustand hinwegzutäuschen. Ein warmer Hausrock, der für ihn angefertigt worden war, weil ihn damals immer so fror, behagte ihm besonders an diesem letzten Christabend; er zeigte ihn beim Heimkommen seiner Hausfrau, „froh wie ein Kind". Jeden Tag seiner letzten Weihnachtswoche war Brahms Mittagsgast bei Fellingers und jedesmal fragte er beim Fortgehen mit bescheidenem Zögern: „Darf ich morgen wieder kommen?"
Am letzten Jahrestage aber hatten Kalbecks ihn mit Ludwig Ganghofer und dem Quartett Joachim zum Löffel Suppe geladen, nachdem er vormittags im Hotel, wo die Berliner Künstler wohnten, von einem Nebenzimmer aus eine Probe seines G-dur-Quintetts op. 111 angehört und gefunden hatte, daß es „kein schlechtes Stück" sei. In seinem Zustand, fast schon jenseitig, durfte er wohl ein bißchen Nachweltkritik vorausnehmen. Den Silvesterabend verbrachte er im Hause des Konzertunternehmers Albert Gutmann, wieder mit dem Joachim-Quartett, mit Leschetizky und Grünfeld; er sprach dem Champagner fleißig zu und erwiderte auf eine diesbezügliche Mahnung der Freunde: „Verloren bin ich nun einmal —", besann sich dann rasch und fügte hinzu: „wie jeder Mensch. So will ich wenigstens mein Leben genießen." In der ersten Stunde des neuen Jahres ließ er sich von Joachim und Genossen nach Hause begleiten. Das große Abschiednehmen begann — von den Freunden, von der Kunst, vom Leben ...

Über das Kulturelle als Gemeinschaftsleistung

Die Musik als Kunstform der Gemeinschaft

Von Rudolf Schulz-Dornburg-Berlin

Die Kultur soll „Wesensausdruck der politischen Führung" sein: vor dieser Tatsache steht die seit Menschengedenken in deutschen Landen ungewöhnlich große ständische Gemeinschaft der Wissenschaftler und der Künstler bewegt, voller Freude, manches Mal

zweifelnd, ja oft noch ablehnend. Der kulturpolitische Aufgabenkreis ist eingebaut in die Ausbildung der Nation, die nun nach einer großen Synthese ihres geschichtlichen Gewordenseins und der politischen Realität der heutigen und morgigen Auseinandersetzung in Europa und der Welt vor sich zu gehen hat — eingebaut mit prophetischer Sicherheit, äußerlich von heute auf morgen.

Aber den ersten und notwendig tastenden Versuchen der Eingliederung durch äußere Organisationen sowohl wie der fast immer vorsichtigen Beeinflussung der schöpferischen Arbeit selbst — stellt sich — und es geht wie ein Gelächter durch den Parnaß — ein beträchtlicher Teil der unter uns lebenden geistigen Elite mit einer Art passiven Widerstandes entgegen, eingedörrt durch die „Barbarei des Spezialistentums", wie Ortega y Gasset messerscharf formuliert. Es unterliegt keinem Zweifel, und sollte vielleicht öfter auch so gesehen werden, daß die Sprödigkeit der Heißumworbenen nur selten ein Abseitsstehen vor der neuen staatspolitischen Wirklichkeit bedeutet, — oft genug ist es wie Scham vor falsch verstandener Volkstümlichkeit, und erschreckend geringes Unterscheidungsvermögen zwischen dem was ganz äußerlich und eben innerhalb des großen Gärungsprozesses i s t und was sein w i l l.

Warum lauschen sie denn nicht über ihr kleines Selbst weg den prophetischen Stimmen, die den wahren Kündern unter ihnen die nahende Wiedervereinigung mit ihrem Volk verheißt, aus dem sie selbst wurden und ohne die alle ihre Visionen nicht Gestalt würden? Warum erinnern sie sich nicht der Frage Hölderlins, in der die Hoffnung auf Erfüllung klingt:

> „ich denke, daß die Sangart überhaupt wird einen anderen Charakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir wieder anfangen vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen."

Und warum erkennen sie nicht, wie jetzt mit Notwendigkeit die ergreifend menschlichen Absichten Beethovens, aus denen seine Werke erstanden ohne sich in der Breite ihrer Auswirkung erfüllen zu können, Wirklichkeit der heutigen Kunst für die heutige Volksgemeinschaft werden — jener Absichten, wie Wagner sie im letzten Satz der IX. erkannte:

> „Die letzte Sinfonie Beethovens ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft — auf sie kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat."

Damit sind wir von der Universalität des Kulturellen überhaupt auf den speziellen Ausdruck des vom Volk heraufbeschworenen und wieder fürs ganze Volk geschaffenen Teilgebietes, eben der Musik, gekommen, von der Kleist aber sagt, er betrachte sie als die Wurzel aller übrigen Künste. Verweilen wir im folgenden bei ihr, und überlassen logischem Zu-Ende-Denken die einfache Übertragung auf die Äußerungen alles neuen kulturellen Lebens.

Ist denn überhaupt die Erkenntnis Adolf Hitlers — mit ihrer kühnen Umsetzung in die Ganzheit des neuen Staates —, daß die Gesamtäußerungen des Kultur- und Geisteslebens nicht mehr isoliert sein dürften, die Kühnheit eines Experimentes? Ist sie

nicht vielmehr mit wichtigsten Daten der Weltgeschichte zu belegen, und zu folgern, daß die deutsche Musik (wie die westeuropäische) nur eine relativ kurze Zeitspanne lang sich dem Volke (und den Völkern) entfremdete?

Jawohl: wie ein praktischer Lehrgang für die heutigen Aufgaben der bestellten Träger des Musiklebens und ihren Nachwuchs sind historische Untersuchungen, wenn sie einmal eindeutig nach dieser Richtung hin angestellt werden!

Erinnern wir uns, daß vor allem die Exklusivität der Adligen wie die der großen Patrizier im erwachenden Bürgertum den ausübenden Laienmusiker zum Berufsmusiker machte, als sie ihn bezahlte. Der dreißigjährige Krieg, vom Glaubenskampf zum Machtkampf herabgezerrt, unter der Oberfläche beginnende Auseinandersetzung des dritten mit dem zweiten Stande, entwickelt für das heraufkommende 18. Jahrhundert den Begriff der musica da camera. Das war deutlich die Unterscheidung von einer musica da chiesa, die vor Luthers Wunschtraum, das Original nordisch-christlichen Volksglaubens von allen Übermalungen zu säubern, tatsächlich und in großartiger Weise eingeordnet war im mittelalterlichen Gemeinschaftsbegriff. Raum und Gesellschaft engten die Musik in der „camera" ein, der Zirkel „dilettiert" sich ausübend oder den Musikbegabten zum Virtuosen oder Lakai herabwürdigend an einer Musik, die sich von der Landschaft und dem Volksganzen immer mehr absondert. Vergessen wir nicht, daß die collegia musica wie die Kantoreigesellschaften, ja sogar jede Art von Musikfesten wie die Festivals in England nur eine Nachahmung höfischer Entrenous war. Das Volk stand draußen und hörte offenen Mundes, aber ohne innen und innerlich teilzunehmen, Töne als kitzelnden Ohrenschmaus (noch Rossini sprach ja den Zweck dieses Musizierens aus: Zeitvertreib muß als die Grundlage und das Ziel betrachtet werden).

Die Musik wird Berufsgeheimnis und kann immer mehr nur von Kennern wirklich gehört werden. Schließlich wird das Konzert in seiner äußeren Erscheinungsform, etwa von Brahms bis Richard Strauß, Eigentum jener engen bürgerlichen Gebildetenschicht, die das Individuum in Gegensatz zur Masse stellt. Der Hörer wird ganz passiv, Musik wird Bildungsgut, meist reichlich sentimentales, Beethoven „umschlingt nicht Millionen", und im letzten Satz der Neunten interessiert schließlich die „Auffassung" des Dirigenten, die hohe h der Sopranistin, die Qualität der Aufführung, und Beethoven schreit das Menschlichste seiner musikalischen Offenbarungen in ein PP-Publikum, nicht in die Grenzenlosigkeit der Millionen.

Die Abschnürung der Musik ist also nicht eigentlich so vor sich gegangen, daß sie erst durch das Übermaß technischer und theoretischer Kenntnisse der Fachleute nur für Fachleute und „Vorgebildete" exklusiv wurde; sie war vielmehr immer geführt und ausgeübt von Zünftigen. Waren doch vor dem Werden des concertare mit seinem tragischen crescendo ins l'art pour l'art Schaffende und Übermittelnde zugleich — ars et usus — die Musikmacher des Mittelalters, die Kleriker, die Minnesänger, die Pfeiffer. Entscheidend, für diese Betrachtung vor allem, ist einzig, daß die gesamte Musikausübung des Mittelalters aus und in der Gemeinschaft sich vollzog. Staat allerdings war hier die Kirche, und der Kampf zwischen ihr als geistlicher Macht mit einem immer welt-

licheren heiligen römischen Reich deutscher Nation bedeutet für die öffentliche Musikpflege nur das Nebeneinander von fromm und fröhlich, aber für alle. Sie war so sehr Teil des Ganzen, nichts von ästhetischem Genußmittel, daß der Begriff nicht Schaffen und Finden hieß, sondern Arbeit und Wissen, nicht Genuß, sondern Zweck. Die Musik dient der Kirche, nur das, einzig das, sogar das Psalmensingen neben dem Gottesdienst hat seine Stunde, und kirchliche Kasualien schreiben das „stille" Spiel ohne Bläser für den vierten, den Knechte- und Mägdestand vor, für die anderen das „laute".

Und war das Weltliche mehr ständisch als staatlich, Singen und Spielen war doch Sache des ganzen Volkes, nur nach der soziologischen Struktur des Mittelalters strenger gekastelt. Unvorstellbar jedenfalls, die Trouvères wie die Minnesänger und ihre Menestrels hätten ihre Wächter- und Abendlieder, das Tag- und Nachthorn, Tanz- und Streitlieder nur für einen engeren Kreis von Kennern musiziert, die alten Heldengesänge bei den Festgottesdiensten in der Klosterkathedrale von Beauvais etwa wären nicht für alle gesungen; und waren die Pfeiffer, in gut disziplinierten Fachkammern mit einem Pfeifferkönig, einem Oberspielgrafen nicht mitten in der Gemeinschaft des Volkes, als Hof- und Hausmusiker, Türmer und Stadtpfeifer, als Barden in England und bei den Iren, ihrem Druidenfest und weltlichen Volksspielen?

Die Musikwissenschaft, jüngste unter den Disziplinen, hat allzulange aus der Historie nur die Erkenntnis von den kompositorischen Formen und ihrer Aufführungspraxis gesucht und immer klarer gefunden; ihre vornehmste Aufgabe ist nunmehr die eingehendste Untersuchung, wo und wie im besonderen für die nordischen Menschen alle Musikausübung sehr natürlich eingebaut war in das Leben.

Sie wird dabei nicht umhin können, aus der Literatur des klassischen Altertums den bedeutsamen Vergleich zwischen der Musikpflege der Griechen und den Absichten des neuen deutschen Staates anzustellen. Sie wird es leicht haben, alles Gerede über die Unmöglichkeit eines Zurückfindens deutscher Musikpraxis in den Staat durch diese höchst lebendige Beweisführung zu entkräften. Nicht wie die Griechen musizierten, ist uns dabei wesentlich, sondern daß die Musik zentrales Mittel staatlicher Erziehung war. Es gab nichts an öffentlicher Kundgebung und an welcher Äußerung des Lebens auch, was nicht von einer staatlich durch Kunstschulen und einer in jeder Ausübung geordneten Tonkunst begleitet wurde; da waren Fest- und Trauerlieder, Musik in Epos und Drama; es gab das großartig verallgemeinernde Wort eurhythmisch; und es gab Verbote für gefährliche, verführende Musik, also für das was heute unter dem Begriff Schlager geht (und vorläufig leider noch nicht polizeilich verboten wird). Es war eine architektonische Klarheit, und des Pythagoras heilige Zahl, nach der die Sonne „in alter Weise tönt" und mit ihr „alles fließt", gab ihr die Ordnung über das Gefühl des Augenblicks hinaus. Die Einteilung nach Platon (Politeia) geschah in eine

einfache, ruhige Musik — für den Bürger allein
erregte, künstlichere — für öffentliche Darbietungen
ernste, reinigende — für den frei Gebildeten
ausgelassene — für das niedere Volk und die Sklaven.

Beschränken wir uns auf dies Beispiel gemeinschaftlicher Musikpflege im hochblühenden Gemeinwesen der Griechen; suchen wir nicht im Leben anderer Kulturvölker, der Assyrer, Babylonier, Chinesen z. B., die gleichen allgemeinen Grundlagen für die geistige und seelische Ausbildung einer Nation: politisch, sozial, geistig, wirtschaftlich, künstlerisch; — versagen wir uns die Aufzeigung eines Musikbetriebes bei den politisch, weltpolitisch orientierten Römern, der keineswegs staatserzieherisch und ethisch, eigentlich kunstfremd, eben virtuos war.

So zogen Bilder der Vergangenheit schnell an uns vorüber, praktische Beweise dafür, daß „die Kultur immer unzertrennlich verbunden ist mit jenen ewig schöpferischen Kräften, die die menschliche Gemeinschaft bilden" (Adolf Hitler). Wir aber in der altnordischen Welt, in Jean Pauls „Schattenreich ihrer klimatisch verfinsterten Natur, ihren Nächten und Gebirgen einer grenzenlosen Geisterwelt" haben die Folgerungen zu ziehen. Die Aufgabe ist durch den verpflichtenden und durchaus historisch zu begründenden Satz des Führers gestellt: Die höchste Gemeinschaftsleistung ist stets die kulturelle. Die höchste!

Es *darf* also nicht so weitergehen, als wäre nichts geschehen, als sei das „durch die Demokratie eingeleitete, sogenannte freie Spiel der Kräfte" noch immer ungeschriebenes Gesetz für den geistigen Erfinder und Ausführer — oder doch für einen Teil von ihnen — als sei die ideale Forderung wie eine Aus-Redensart, von der schon Goethe meinte: die Deutschen sind von vorgestern und von übermorgen, sie haben noch kein Heute.

Aussprechen was ist, heißt für uns die richtigen Schlüsse ziehen. Die Musik stirbt nicht, sie stellt sich nur in eine neue Umwelt. Die heutige Krise ist zutiefst heilsam, der Musiker, das Publikum ist schuldig — nicht die Musik. Ihr Unsterbliches bleibt in allen großen Denkmälern der Nation, auch wo der Konzertbetrieb, für Gesellschaft oder Volk getrennt und gestaffelt, das repräsentative Theater à la Hof, Repertoire und Abonnement aussterben.

Masse heißt dann Menge in einem nicht verächtlichen Sinn, heißt Volk, Gemeinschaft im schönsten Wortsinn, eben in dem Schiller-Beethovenschen umschlungener Millionen. Staatlich heißt auch das Verbot des Schlechten und heißt in einer Erweiterung der Einteilung Platos, daß die „ausgelassene" Musik nicht nur dem „niederen Volk und den Sklaven" diene, sondern jede gute Musik jedem gehört, die einfache, die gehobene, die ernste und reinigende und die heitere.

Der Rundfunk, Vermittler von Landschaften und Ständen, macht das Alltägliche einfach aber gut, Musik ist eingebaut in Feierabend und Feierstunde aber ohne sich aufzuplustern; Freizeit heißt Ausruhen in fröhlichem Genuß für Ohr und Aug; der Dichter nur, wenn er „des heilig nüchternen Wassers am kühl atmenden Bache genug getrunken", besitzt Platos Wissen vom wirklichen Sein der Dinge. Der Deutsche, antiken Vorstellungen sich wunderbar und unbewußt nähernd, überspringt überkommene Stile, die sich zwischen Künstler und Volk geschoben hatten und es demütigten und erkalten ließen, weil es sie nicht verstand. Es ist auch äußerlich die neue Einheit zwischen Musik und Raum und einer neuen „Gesellschaft", wie immer Einheit war: antike Einstimmigkeit in

den griechischen Hainen, Amphitheatern, römischen Festhallen; Gregorianik und Polyphonie bis auf Palestrina in den mittelalterlichen Kathedralen und Rathaussälen; Melodie der großen italienischen Jahrhunderte in den Barockkirchen, sonata sinfonia in den Sälen des Adels und der Patrizier; die blaue Blume der Romantik in den Biedermeierzimmern.

Die neue Gesellschaft, die „Gesellschaft vom ganzen Deutschland" mit ihrem natürlich werdenden Einbau des ganzen vierten Standes mit Arbeitern und Bauern und Soldaten, mit ihren „Tugenden der Armut, Arbeit und Tapferkeit" (nach dem schönen Bild Jüngers) kann nur die ihr gemäße Äußerung alles Kulturellen brauchen. Sie wird es begeistert in das stürmische Leben, in ihr großartiges Heute einbauen, wenn es auf die Führer trifft, die aus ihnen wurden, mit ihnen leiden und leben, nicht mit dem König wandelnd auf der Menschheit Höhen, sondern natürlicher Teil der natürlichen Gemeinschaft.

Immer war — das sei nochmals gesagt — im Dichter als Propagandisten, als Prophet, in Gluck, Händel, Beethoven und Wagner, Herder, Hölderlin und Nietzsche die große Vision nach einer Kunst, die Allen kündet. Die Umwelt, die soziologische Schichtung war es, die die Grenzenlosigkeit ihres Schaffens in dieser Begrenzung band. Wird sie sichtbar, Demonstration „der höchsten und unsterblichen Leistungen der Gemeinschaft" (Adolf Hitler)? Die erhabenste Vision Goethes wäre dann Erfüllung:

Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen ist.

Ruhmesblätter in der Geschichte des SA.-Liedes

Von Hans Bajer-Berlin

> Trotziger Stolz und heiliger Glaube
> sind die Lieder eines hoffenden Volkes.
> Adolf Hitler.

Mit diesen Worten, dem parteiamtlichen Liederbuch der NSDAP. zum Geleit gegeben, hat der Führer die Kampf- und Freiheitslieder der Bewegung für alle Zeiten eindeutig gekennzeichnet. Darum ist eine SA.-Liedersammlung kein Liederbuch im üblichen Sinne des Wortes. Während man zum letzteren oft greift, um sich eine Mußestunde am Klavier oder mit der Klampfe unterhaltsam zu gestalten, erfüllte das SA.-Liederbuch in der Kampfzeit einen weit höheren Zweck: Dieses Vademekum in der Brusttasche aller Braunhemden bedeutete für uns SA.-Männer gleichsam eine heilige Schrift von kraftspendender Wirkung. In unseren Liedern besaßen wir unsere treuesten Kameraden, die uns immer aufs neue aufrichteten und uns inneren Halt gaben, auch Mahner zugleich, auszuharren in treuer Gefolgschaft zu unserem Führer. Es schien von den kernigen Texten und stählernen Rhythmen eine geheime Kraft auszugehen, die uns stets an-

spornte zu unermüdlichem Kampfesmut und größter Opferbereitschaft. Kein Buch vermag von jener Epoche mit all ihren Gefahren und Entbehrungen, Prüfungen und Hoffnungen eine so getreue Vorstellung zu erwecken wie gerade ein SA.-Liederbuch, dessen Lieder in glühender Sprache mit dem Herzblut ihrer Verfasser niedergeschrieben worden sind, nicht ein Erzeugnis ihrer freien Fantasie, sondern wahrstes Erlebnis im Kampfe gegen die Feinde des Vaterlandes.

Die Entstehungsgeschichte unserer SA.-Lieder ist zugleich ein Stück Geschichte unserer Bewegung. Jedes Lied ist unter dem Eindruck eines besonderen Erlebnisses entstanden, wert, der Vergessenheit entrissen und einer späteren Generation überliefert zu werden. Greifen wir einmal die markantesten SA.-Lieder, die ich im ersten SA.-Liederbuch „Was der Deutsche singt", im parteiamtlichen Liederbuch der NSDAP. und im Horst-Wessel-Marschalbum veröffentlicht habe, heraus:

Lied der Sturmabteilungen[1])

Mag man uns auch bekämpfen, wir werden nicht untergehn!
Kamrad, reich mir die Hände, fest wolln zusamm'n wir stehn,
Hakenkreuz am Stahlhelm, schwarz-weiß-rotes Band,
Sturmabteilung Hitler werden wir genannt.

Hat man uns auch verraten, trieb mit uns Schindluderei,
Wir wußten, was wir taten, wir blieben dem Vaterland treu!

Einst werdet ihr erkennen, was ihr an uns verlorn,
Kamrad, reich mir die Hände, wie wir es einst geschworn:
Hitlergeist im Herzen darf nicht untergehn,
Sturmabteilung Hitler wird stets aufrecht stehn!

Erich Teßmer

Als Angehöriger der Offizier-Sturmkompanie von Killinger dichtete der ehemalige Unteroffizier der II. Marine-Brigade Erich Teßmer das Lied für die Brigade Ehrhardt. Es entstand im August 1920 in Munsterlager und enthielt in seiner urspünglichen Fassung im Kehrreim die Worte: „Die Brigade Ehrhardt werden wir genannt." Das Ehrhardtlied erlebte seine Uraufführung anläßlich einer Sedan-Tannenbergfeier in Munsterlager, worauf es sich außerordentlich schnell in ganz Deutschland und über die Grenzen hinaus verbreitete. Die Sturmkompanie von Killinger hat das Lied zuerst gesungen. Aber auch andere Organisationen, wie z. B. der Frontbann, Bund Wiking, Wehrwolf, Stahlhelm, haben sich dieses Lied bei entsprechender Textanpassung (deutsch Freiheitskämpfer, Nationalsozialisten, Bund der Frontsoldaten ... werden wir genannt) angeeignet. Der Stahlhelm hat es sich sogar zum Bundeslied erkoren. Bekanntlich hat Bundesführer Seldte das Lied in seiner Rundfunkansprache vom 30. Juni 1933 wieder zum Bundeslied erhoben, nachdem es von der Systemregierung lange Zeit verboten war. Die mannigfaltigen Fassungen des Textes mögen die SA. seinerzeit bestimmt haben, für sich einen eigenen Text zu schaffen, der bald nach Erscheinen des Ehrhardtliedes im Frontbann bzw. in der SA. mit folgendem Wortlaut gesungen wurde:

[1]) Erschienen im Kisi-Ton-Verlag, Berlin W 50.

Das Hitlerlied

Kommt herbei, ihr Streiter, nehmt das Gewehr zur Hand!
So geht es nimmer weiter, uns ruft das Vaterland.
Siegen oder Sterben heißt das große Los,
Nur ein mutig Kämpfen macht uns wieder groß.

Und unser heilges Zeichen darf niemals untergehn,
Über des Feindes Leichen wird es uns neu erstehn!
Hakenkreuz am Stahlhelm, schwarz-weiß-rotes Band,
Sturmabteilung Hitler werden wir genannt.

Heil unserm Adolf Hitler, den in der größten Not
Gott als den Herzensrüttler zu seinem Volk entbot.
Unterm Hakenkreuze schreitet er voran,
Führt durch Todesgrauen uns zum Sieg hinan!

Erich Teßmer

Erich Teßmer hat die Verse seines Ehrhardtliedes nach dem Rhythmus eines amerikanischen Soldatenliedes (Blauäuglein, du mußt scheiden) von Theodor Morse, das 1904 entstanden ist, geschrieben. In der sogen. Münchner Fassung vom Jahre 1923 hat das Lied erst seine straffe, marschmäßige Form erhalten. Mit dem 9. November 1923, an dem es von Hitlers Getreuen auf dem Marsch zur Feldherrnhalle angestimmt wurde, ging das Lied „Hakenkreuz am Stahlhelm" ein in die Geschichte der Bewegung. — Wie bei so vielen bekannten Liedern, ist auch der Dichter des Ehrhardtliedes lange Zeit unbekannt geblieben. Erst durch die Nachforschungen des „Stahlhelm" wurde sein Name im Jahre 1933 ermittelt. Über seine Person ist nur wenig bekannt. Er hat nie Urheberrechtsansprüche auf sein Lied gestellt, trotzdem er in dürftigen Verhältnissen lebte. Als er vor Jahren in äußerste Notlage geriet, nahm sich ein Arbeitslager bei Döberitz hilfreich seiner an.

Kampflied der Nationalsozialisten

Wir sind das Heer vom Hakenkreuz, hebt hoch die roten Fahnen!
Der deutschen Arbeit wollen wir den Weg zur Freiheit bahnen!

Wir schließen keinen Bruderpakt mit Juden und mit Welschen,
Dieweilen sie den Freiheitsbrief des deutschen Volkes fälschen.

Wir schließen keinen Bruderpakt mit unseren Tyrannen,
Und mögen sie uns hundertmal ins tiefste Elend bannen!

Wir schließen keinen Bruderpakt mit bangen, feigen Wichten,
Es gilt die große Niedertracht Europas zu vernichten!

Kleo Pleyer

Das Lied ist im Jahre 1922 entstanden und somit als eines unserer ersten Lieder der Bewegung anzusprechen. Dr. Kleo Pleyer studierte damals an der deutschen Universität in Prag Slawistik, Germanistik und Philosophie. Als Führer der dortigen nat. soz. Studentenschaft stellte Kleo Pleyer an den Senat der Hochschule die Forderung, keinen Juden als Rektor zu wählen. Trotzdem setzte der Senat seinen Willen durch und ernannte Samuel Steinherz zum Universitätsrektor. Das war der Anlaß zu einem Studentenstreik, der kurz vor Weihnachten 1922 an der Prager Hochschule ausbrach. In dieser Zeit schrieb Kleo Pleyer sein Lied nieder, das nach der Volksweise „Stimmt an

mit hellem, hohem Klang" bald überall gesungen wurde. Eine eigene Melodie hat es bis heute nicht gefunden. Der erste Druck des Liedes erschien in der Maifestschrift 1923 der Sudetendeutschen Nationalsozialistischen Arbeiter-Partei, deren Kampflied es bis zum Jahre 1933 geblieben ist, in dem die Auflösung der Partei erfolgte. Bald nach seiner Entstehung wanderte das Lied von Prag nach München, wo es seinen Siegeslauf über Mitteldeutschland in das ganze Reich antrat. Die erste Strophe, die als Motto für Transparente usw. häufig benutzt wurde, bildet das Schlußwort in Gottfried Feders 1927 erstmalig gedrucktem „Programm der NSDAP."

Kleo Pleyer ist Sudetendeutscher, geboren am 19. November 1898 in Eisenhammer im Egerlande als neuntes Kind eines Schmieds und einer Bäuerin. Als Siebzehnjähriger rückte der Dichter unseres Liedes zum Waffendienst ein und stand als Frontsoldat in Ostgalizien und Norditalien, wo er sich die Silberne Tapferkeitsmedaille erwarb. Im Jahre 1918 wurde er schwer verwundet. Am 1. Nov. 1920 trat Pleyer der Sudetendeutschen NSDAP. bei, wurde Führer der NS.-Jugendbewegung und Parteiredner. In den Jahren 1923 bis 1933 gehörte er dem Freikorps Oberland an. Bei dem tätlichen Vorgehen der Tübinger Studentenschaft gegen den jüdischen Dozenten Gumbel wurde Pleyer im Straßenkampf mit Reichsbannerleuten verwundet, danach verhaftet und wegen Landfriedensbruch angeklagt. Seit 1926 lebt Dr. Kleo Pleyer in Berlin und wirkt gegenwärtig als Dozent an der Berliner Universität.

Heil Hitler dir![1]

Deutschland erwache aus deinem bösen Traum!
Gib fremden Juden in deinem Reich nicht Raum!
Wir wollen kämpfen für dein Auferstehn!
Arisches Blut darf nicht untergehn!

All diese Heuchler, wir werfen sie hinaus,
Juda entweiche aus unserm deutschen Haus!
Ist erst die Scholle gesäubert und rein,
Werden wir einig und glücklich sein.

Wir sind die Kämpfer der N.S.D.A.P.,
Treudeutsch im Herzen, im Kampfe fest und zäh.
Dem Hakenkreuz ergeben sind wir.
Heil unserm Führer, Heil Hitler dir!

Bruno C. Schestak

Im Jahre 1925 sprach Adolf Hitler in einer öffentlichen Versammlung in Plauen (Vogtland). Pg. Bruno C. Schestak war von Dresden nach Plauen geeilt, um den Führer zu hören. Bei dieser Gelegenheit hatte er Adolf Hitler persönlich kennengelernt und war von dem Erlebnis in solchem Maße beeindruckt, daß er spontan diese Verse aufzeichnete und gleichzeitig auch eine eigene Melodie dazu schrieb. Als Marsch komponiert trug das Lied zuerst den Titel: „Sachsenmarsch der NSDAP." Von der Plauener SA. wurde es unter dem Namen „Deutschland erwache" weiterverbreitet. Auf dem Wege nach Berlin hieß das gleiche Lied „Wir sind die Kämpfer der NSDAP", bis es schließlich in Berlin selbst von der ersten SA.-Kapelle unter Fuhsels Leitung unter dem Titel „Heil

[1]) Erschienen im Friedrich Wilhelm Fröhlich-Verlag, Berlin W 8.

Hitler dir" bekanntgemacht wurde. In Plauen erlebte das Lied seinen ersten Druck als Klavierausgabe. Am meisten wird es in Schulen und im Arbeitsdienst gesungen. Heute ist es im ganzen Reich verbreitet. Durch die Schallplatte ist das Lied auch in anderen Ländern, vor allem in Frankreich, bekanntgeworden.

Pg. Bruno C. Schestak, Inhaber des Goldenen Ehrenzeichens, war früher Konzertmeister der Dresdner Philharmonie. Gegenwärtig ist er in Plauen als Kapellmeister tätig.

Der Hitlerkamerad[1])

(Über Gräber vorwärts)

Als die goldne Abendsonne sandte ihren letzten Schein,
Zog ein Regiment von Hitler in ein kleines Städtchen ein.

Traurig klangen ihre Lieder durch die kleine, stille Stadt,
Denn sie trugen ja zu Grabe einen Hitlerkamerad.

Und der Mutter in der Ferne sandten sie den letzten Gruß,
Daß ihr Sohn mit Stolz gefallen, durch das Herz traf ihn der Schuß.

Trotzig wehten ihre Fahnen, als sie senkten ihn ins Grab,
Und sie schwuren ewig Treue für den Hitlerkamerad.

Du bist nicht umsonst gefallen, schwuren sie es ihm aufs neu,
Dreimal krachte dann die Salve, er blieb Adolf Hitler treu.

Als die goldne Morgensonne sandte ihren ersten Schein,
Zog ein Regiment von Hitler weiter in den Kampf hinein.

Karl-Heinz Muschalla

Am 9. August 1925 wurde der Frontbannkamerad Werner Dölle in Berlin auf dem Kurfürstendamm von einem Juden erschossen. Seine Kameraden vom Frontbann-Nord, aus dem die Berliner SA. hervorging, gaben ihm das letzte Geleite. Zur letzten Ehre — als letzten Gruß sangen sie am Grabe das Lied vom guten Kameraden. Aus den rauhen Männerkehlen stieg es auf wie ein Choral. Wie oft hatte man dieses Lied in der Marschkolonne hinausgeschmettert, ohne über den Sinn und Inhalt des Uhlandschen Textes weiter nachzudenken. Es war eben ein Marschlied wie so viele andere. Bis zu jenem Begräbnistage. Da ist das Lied vom guten Kameraden zum feierlichen Choral geworden und die erste Sturmabteilung Berlins hat dem Lied seinen wahren, tiefen Sinn gegeben. So ist es geblieben bis auf den heutigen Tag. Bei jeder Totenehrung wird das Lied: „Ich hatt' einen Kameraden" von der Kapelle in getragenem Zeitmaß und zartestem Piano intoniert, während die Trauerversammlung mit zum Gruß erhobener Hand in stiller Andacht verharrt.

Karl-Heinz Muschalla, der seinem Kameraden Werner Dölle die letzte Ehre erwies, empfand es damals schmerzlich, daß die SA. bei solchen Gelegenheiten kein geeignetes Lied hatte, das zu dem Heldentum der SA., zu ihrem Kampf und ihren Aufgaben in unmittelbarster Beziehung stand. Auf dem Heimweg schwebten ihm bereits Ansätze zu einem neuen Lied vor und einige Tage darauf waren Form und Rhythmus gefunden. In der Melodie lehnte sich Muschalla an eine ältere Volksweise an, in welcher der Charakter seiner Verse ausdrucksvoll zur Geltung kam. Nachdem die Melodie die entspre-

[1]) Erschienen im Verlag für deutsche Musik, Berlin S 42.

chende Bearbeitung und Anpassung an den straffen Rhythmus des Textes erfahren hatte, war das neue Lied: „Als die goldne Abendsonne" geboren.

Schon ein halbes Jahr später sollte das neue SA.-Lied seine erste Weihe erhalten. In Altlandsberg bei Berlin, am 21. Februar 1926, wurde der Schmiedelehrling Renz von Reichsbannerhorden erschlagen. Muschalla hielt mit seinen Kameraden am Sarg des jungen Helden, der an seiner Arbeitsstätte bei loderndem Schmiedefeuer aufgebahrt lag, die Totenwacht. Als man ihn dann feierlich zur letzten Ruhe gebettet hatte, erklang, von dem ersten Gausturmführer von Groß-Berlin Kurt Daluege angestimmt, das Lied: „Als die goldne Abendsonne" zum erstenmal in der Öffentlichkeit. Von Stund an nahm das Lied seinen Weg und unter dem Titel „Über Gräber vorwärts" ging es wie ein Lauffeuer durch das ganze Land. In den folgenden Kampfjahren hat es zahlreiche traurige Anlässe gegeben, die die SA. an offene Gräber gefallener Kameraden heranführten, wo immer mit heiligem Glauben und trotzigem Stolz das Lied vom Hitlerkameraden gesungen wurde.

Lied der Sturmkolonnen[1]

Heraus, verführte Volksgenossen, aus roter Front und Reaktion!
Kämpft mit uns gemeinsam und geschlossen für den Sieg der deutschen Revolution!
Reiht euch ein in Hitlers Sturmkolonnen, tretet ein für Freiheit und Recht!
Schon hat der letzte Kampf begonnen für ein neues Arbeitsgeschlecht.
Nationaler Sozialismus kämpft für Freiheit, Arbeit und Brot!
Nationaler Sozialismus führt uns einst aus dieser Not!

Wir leben in einem „freien Staate", jedoch von Freiheit keine Spur.
Statt dessen herrscht unserm Lande der Terror der roten Diktatur.
Straße frei den braunen Bataillonen! Straße frei für Arbeit und Recht!
Es ziehn im Gleichschritt schon Millionen für ein neues Arbeitsgeschlecht.
Kehrreim.

Kameraden, laßt das Banner wehen! Das Hakenkreuzpanier voran!
In diesem Zeichen wolln wir siegen, schon bricht ein neuer Morgen an!
Bald kommt der Tag, da wir uns rächen, dann werden wir die Richter sein!
Entweder biegen oder brechen, unser muß die Zukunft sein!
Kehrreim.

Karl-Heinz Muschalla

Auf einem Ausmarsch nach Bernau im Jahre 1927 saßen Berliner SA.-Kameraden in einem Lokal beisammen. Auch der Berliner Gauleiter Dr. Goebbels weilte in ihrer Mitte. Hier spielte ihnen Dr. Goebbels das Lied: „Noch ist die Freiheit nicht verloren" am Klavier vor und schenkte damit der SA. ein neues Kampflied. Da die SA. noch über wenig neue Lieder verfügte, kam Muschalla auf den Gedanken, für die SA. ein Kampflied von elementarer Wucht und mitreißender Wirkung zu schaffen. So entstand der Text des Liedes: „Heraus, verführte Volksgenossen", gewissermaßen das Gegenstück zur roten „Internationale", nach deren Rhythmus der Text Muschallas aufgebaut war. Das Lied der Sturmkolonnen wurde erstmalig am 2. Märkertag in Bernau (11. 3. 28.) gesungen und ist bald über Berlins Grenzen hinaus bekanntgeworden. Die Melodie geht

[1]) Erschienen im Verlag für deutsche Musik, Berlin S 42.

auf eine Liedkomposition von Florian Majewski zurück, die er als Kampf- und Bekenntnislied für den Germanischen Völkerring geschaffen hat.

Karl-Heinz Muschalla ist geboren am 23. März 1907 in Berlin-Charlottenburg. Schon mit siebzehn Jahren setzte er sich politisch für Deutschland ein und kämpfte im Frontbann-Nord, Halensee, dem er seit dem 1. Juli 1924 angehörte, gegen Marxismus und Rotfront. Der Stimme seines Herzens folgend, leistete er zwei Jahre später, am 1. April 1926, als Parteigenosse und SA.-Mann Adolf Hitler den Treueid (Mitgliedsnummer 41910). In dem harten Kampf um Berlin stand Sturmführer Muschalla stets in vorderster Front und teilte mit seinen Kameraden die Freudenstunden wie auch all die schweren Zeiten. Gegenwärtig ist Karl-Heinz Muschalla in einem Berliner Zeitungsverlag tätig. Außer den bekannten Kampfliedern hat er noch mehrere SA.-Lieder gedichtet und komponiert, u. a. das Lied von der deutschen Freiheitsschmiede.

Wiener Jungarbeiter-Lied[1])

Es pfeift von allen Dächern, für heute die Arbeit aus,
Es ruhen die Maschinen, wir gehen jetzt nach Haus.
Daheim ist Not und Elend, das ist der Arbeit Lohn.
Geduld, verratne Brüder, schon wanket Judas Thron.

Geduld und ballt die Fäuste, sie hören nicht den Sturm,
Sie hören nicht sein Brausen und nicht die Glock' vom Turm,
Sie kennen nicht den Hunger, sie hören nicht den Schrei:
„Gebt Raum der deutschen Arbeit, für uns die Straße frei!"

Ein Hoch der deutschen Arbeit! Voran die Fahne rot!
Das Hakenkreuz muß siegen, vom Freiheitslicht umloht!
Es kämpfen deutsche Männer für eine neue Zeit.
Wir wolln nicht ruhn noch rasten, bis Deutschland ist befreit!

Roman Hädelmayr

Im Jahre 1926 führte Roman Hädelmayr in einem streng kommunistischen Viertel Wiens als Gauführer der Wiener Hitlerjugend eine Protestversammlung durch gegen den unerhörten Terror der Roten, dem die jungen Parteigenossen in den Betrieben immer mehr zum Opfer fielen. Sie wurden arbeits- und brotlos, konnten oft nicht einmal auf die Unterstützung der Familie rechnen, da diese selbst marxistisch verhetzt war. Trotz alledem stand die verhältnismäßig kleine Schar in eiserner Geschlossenheit und unverbrüchlicher Kameradschaft auf ihrem Posten, durchdrungen von dem starken Glauben an den Führer und seinen Auftrag. — Jene Protestversammlung endete mit einer heftigen Saalschlacht. Einige Stunden darauf saß Hädelmayr mit seinen Kampfgenossen — ausschließlich Arbeiter und Donaumatrosen — beisammen. Hier im Kreise seiner Kameraden verfaßte er das Wiener Jungarbeiter-Lied. Auch die Melodie, welche an ein Motiv einer Volksweise anklingt, hat er selbst komponiert. Leider bekannte sich der Dichter unseres Liedes nicht von Anfang an zu seiner Melodieschöpfung. Das gab manchen Kapellmeistern Anlaß, aus geschäftstüchtigen Gründen ihren eigenen Namen mit der Melodie dieses Liedes zu verbinden. Das Wiener Jungarbeiter-Lied eroberte

---

[1]) Erschienen im Verlag für deutsche Musik, Berlin S 42.

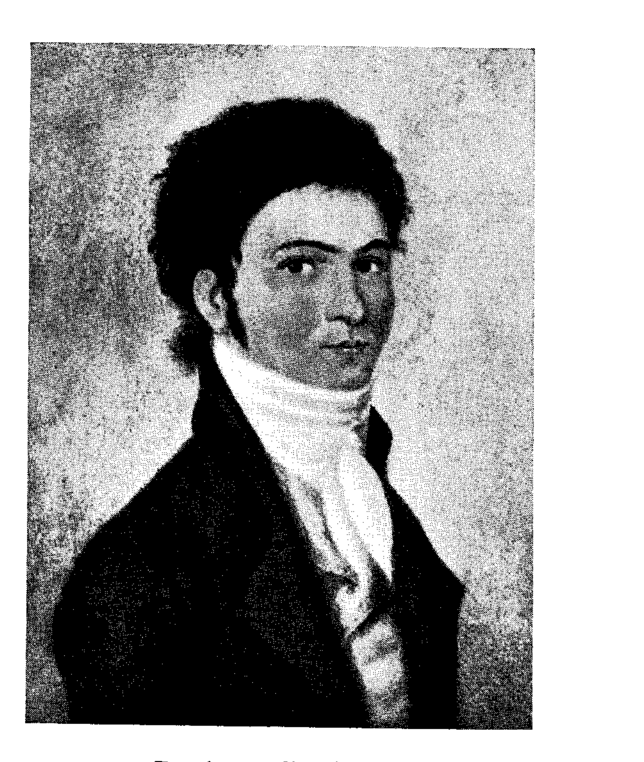
sich rasch den Gau Wien und in kurzer Zeit ganz Österreich. Die rote Terrorwelle steigerte sich im Jahre 1927 in einem solchen Maße, daß vielen Kameraden nichts anderes übrigblieb, als nach Deutschland zu gehen, um sich der im Ackerbau tätigen völkischen Jungmannschaft (Artamanenbewegung) anzuschließen.

Mit ihnen wanderte das Lied nach Deutschland. In weitesten Kreisen wurde es jedoch bekannt, als Hädelmayrs Freund Horst Wessel, der in seinem Gau als Kreisleiter tätig war, im Sommer 1928 das Lied nach Berlin mitbrachte. Hier durcheilte es wie ein Sturmwind alle Himmelsrichtungen und von Stund an wurde es bei allen Anlässen gesungen und gespielt. Am Nürnberger Parteitag 1929 galt es als das beliebteste Lied und wurde mit Begeisterung von allen anderen Formationen aufgenommen. Für die Verbreitung über Deutschlands Grenzen hinaus betätigte sich eifrig eine Reihe von Schallplattenfirmen. Nur wenige von denen, die das Lied sangen, kannten den Dichter und Komponisten. Am allerwenigsten aber diejenigen, die aus der Verbreitung des Liedes nicht geringe Vorteile zogen. Erst im Jahre 1933, als das Wiener Jungarbeiter-Lied längst Eingang gefunden hatte in alle deutschen Gaue, entschloß sich Roman Hädelmayr, sein Urheberrecht geltend zu machen.

Dr. Roman Hädelmayr, geboren am 30. März 1907 in Wien, kam schon als sechzehnjähriger Gymnasiast zur NSDAP., später zur SA. Im Jahre 1926 wurde er mit der Führung der Wiener Hitlerjugend betraut und übernahm 1928 die Landesleitung dieses Verbandes. In dieser Zeit brachte er sich als Werkstudent weiter. Im Jahre 1932 promovierte er zum Doktor der Staatswissenschaften. Zwei Jahre später, Anfang 1934, wurde Hädelmayr in die Chefredaktion des „Österreichischen Beobachter" berufen. Aber schon im April des gleichen Jahres mußte dieses nationale Blatt seinen Betrieb einstellen. Hädelmayr wurde verhaftet und wegen staatsfeindlicher Tätigkeit verurteilt. Seitdem betätigt er sich als freier Schriftsteller und leitet eine kulturpolitische Zeitschrift — die einzig nationale in Österreich. Einen Höhepunkt in Hädelmayrs politischem Leben bedeutete die erste Zusammenkunft mit dem Führer im Jahre 1927 bei der Freilassinger Tagung der österreichischen NSDAP. — Außer dem Wiener Jungarbeiter-Lied dichtete und komponierte Hädelmayr noch das „Standartenlied" (Frei wehen unsere Standarten), das in Österreich gut bekannt ist und auch im Reich da und dort Fuß fassen konnte.

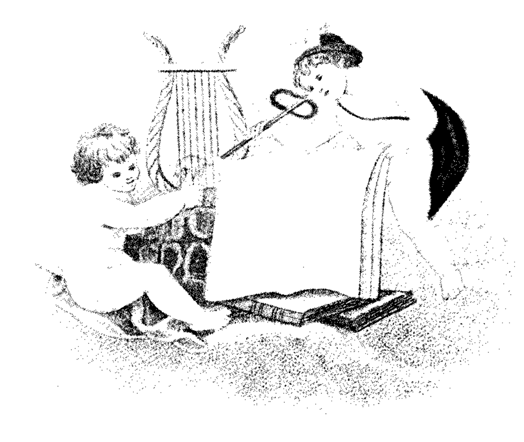
Tradition — angewendet auf Kunstübung und speziell auf die Wiedergabe von dramatischen Werken, — ein fürchterliches Wort für den, der ein direktes Verhältnis zum Kunstwerk hat. Nichts beleuchtet so sehr die Leerheit und Totheit des Kunsttreibens, die Verlassenheit des lebendigen Kunstwerkes in dieser toten Welt, als die häufige Anwendung der Tradition, mit oder ohne Eingeständnis.

Hans Pfitzner.



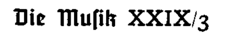
Der junge Beethoven

Um 1800, nach einem Bild Steinhausers



Gratulationskarte Beethovens
an die Baronin Ertmann

(Aus Korte, Beethoven)
(Hesse-Verlag, Berlin)





Der Beethoven der letzten Quartette

Bild von Decker 1824, nachgestochen von Stainmüller

(Aus Korte, Beethoven)

(Hesse-Verlag, Berlin)

Alpenländische Volksmusik

Eine Forschungsreise mit dem „Magnetophon"

Von Wolfgang Sichardt-Jena

Im Auftrage des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Jena unternahm ich im Sommer dieses Jahres eine volkskundlich-musikwissenschaftliche Forschungsreise im Schweizer Alpengebiet. Es handelte sich darum, Älplergesänge wie Jodler, Kuhreigen, Alpsegen, Juchzer und Alphornweisen in möglichst klanggetreuen Schallbildern zu sammeln und damit einem lange vernachlässigten Zweige unserer musikalischen Volkskunde neuen Anschauungsstoff zuzuführen.

Zur Tonaufnahme des Melodiegutes diente das neuherausgebrachte Magnetophongerät der AEG., das die vom Standpunkt der musikwissenschaftlich-volkskundlichen Aufnahmearbeit wünschenswerten technischen Voraussetzungen in weitgehendstem Maße erfüllt und daher zur Zeit eines der geeignetsten Aufnahmegeräte darstellen dürfte.

Nur wenige und stilistisch kaum sonderlich bemerkenswerte Aufnahmen alpenländischer Volksmusik bergen die deutschen wie die Schweizer Schallarchive. Besser steht es um die Notenaufzeichnungen, die das Berliner Volksliedarchiv verwahrt, doch liegen hier keine Quellen aus erster Hand vor, und vor allem handelt es sich fast durchgängig um Melodien jüngeren Gepräges.

Eine der vordringlichen Forschungsaufgaben war es daher, jene ältere und älteste Melodiegut zu erschließen, das glücklicherweise noch heute wenigstens in einigen abgelegenen Alpenländern sich lebendig erhielt. Nach der landläufigen Auffassung sind Jodler, Alphornweisen, Kuhreigen schlechterdings „uralt" und sozusagen reine „Naturerzeugnisse" der alpenländischen Landschaft. Dem musikgeschichtlich geschulten Beobachter drängt sich freilich die Vermutung auf, daß die inneren Gesetze des Volkstums und des geschichtlichen Wandels hier wie in allen Zweigen der Volkskunst Geltung beanspruchen. Wohl mag im Jodeln, im Viehlockruf, Juchzer, Alpsegen uraltes Gut verborgen liegen, aber ebenso sicher ist es, daß wir es hier keinesfalls mit schlechterdings „zeitlosen" Gebilden zu tun haben.

So läßt sich etwa zeigen, daß der bekannte Jodlertyp mit regelmäßigem Periodenbau, mit Tonika — Dominantsept — Subdominant — Harmonik nach seiner melodischen „Substanz" durchaus im Stilbereiche des 18. und 19. Jahrhunderts wurzelt. Die seit Nägelis Zeiten gerade in der Schweiz kräftig blühende Liedertafel trägt heute noch zum wesentlichen dieses Melodiegut. Wenden wir den Blick etwas weiter zurück ins 17. und 18. Jahrhundert, so tauchen der Ländler und sein kunstmusikalischer Urahn, das Menuett, als formzeugende Vorbilder auf. Man spürt es vor allem im Rhythmischen. Der feste, rüstige Schritt des Generalbasses ist es, der einen Jodlertyp wie den folgenden beherrscht:

Solojodler. Muotatal



Offenbar laufen seit dem 17. Jahrhundert zahlreiche geschichtliche Verbindungsfäden zwischen Kunst- und Volksmusik der deutschsprachigen Alpengebiete. Das süddeutsch-österreichische Divertimento, die vorklassische Suiten- und Serenadenmusik entsendet ihre Ausläufer weit hinein in die instrumentale und vokale Volkskunst. Gehen wir noch einen Schritt weiter zurück, so eröffnen sich Stilzusammenhänge zum Kreis der großen chorischen Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhundert. Kanon, Quodlibet, Aufbau von der tragenden Mittelstimme, vom „Ténor" aus, sind einige solche älteren Stilmerkmale, die namentlich im österreichischen mehrstimmigen Jodler bis auf den heutigen Tag lebendig fortwirken.

Wenn wir auf solche Art einige der bedeutsamsten geschichtlichen Verbindungsfäden zwischen Volkskunst und Kunstmusik aufzeigen, so soll damit keineswegs der einseitigen Betrachtungsweise das Wort geredet werden, die alle volksläufige Kunst als „gesunkenes Kulturgut" anspricht. Vielmehr ist nicht zu übersehen, daß man zu allen Zeiten solche „Einflüsse" nicht nur passiv hingenommen, sondern stets auch *schöpferisch fortgebildet* hat. Sicherlich wechselte der melodische Umriß des Jodlers im Laufe der Jahrhunderte, aber allen wechselnden „Überschichtungen" zutrotz erhielten sich gewisse Grundzüge des alpenländischen Musizierens, die in ferner Vorzeit wurzeln.

Von dieser Überzeugung ausgehend, mußte es als eine der bedeutsamsten Aufgaben erscheinen, *älteste Schichten* der alpenländischen Musik aufzusuchen, melodische Gebilde zu finden, die unzweifelhaft noch *vor* der Entwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit, ja womöglich noch vor den einstimmigen Gesangsformen des frühen Mittelalters ihren Ursprung haben.

Da sind zunächst die Alphornweisen, Alpsegen und Jodler „lydischer" Tonart zu nennen, aufgebaut auf der Leiter f^1 a^1 h^1 c^2 d^2 e^2 f^2. Nur zum geringen Teil scheint diese Melodiegruppe mit der alten Kirchentonart auf f zusammenzuhängen; insbesondere der Alpsegen deutet auf gregorianische Vorbilder hin. Im übrigen aber handelt es sich wohl um ein Melodiegut sehr hohen Alters, dessen Ursprünge sicherlich in die vorchristliche Zeit zurückreichen. Es ist wohl kein Zufall, daß an zwei entlegenen Randgebieten des germanischen Volkstums — in den Alpen und im hohen Norden (Norwegen, Island) solche „fa-Melodien" in größerer Zahl auftreten. Ich fand Melodien dieses Schlages vereinzelt im Appenzellerland und — sehr ausgeprägt — im

Muotatal, wo sie übrigens von den einheimischen Sängern und Liedkundigen stets als „urchig" (= ursprünglich, uralt) bezeichnet wurden.

Melodiebeispiel II



Wohlgemerkt: das Vorkommen der sogenannten Alphornquarte (der erhöhten Quart) als Melodieschritt allein genügt nicht als Ausweis des hohen Alters, sondern entscheidend ist der melodische Aufbau, die Tonalität im ganzen. Es gibt auch jüngere, durartige Melodien, die das Alphorn — fa verwenden. Daß ein engerer Zusammenhang zwischen der Naturtonreihe des Alphorns und solchen Formen der Tonalität besteht, ist wohl nicht abzuweisen, doch sollte man die Abhängigkeit sich nicht als eine schlechthin stilbestimmende, melodieformende denken.

Zur Klärung dieser Frage ist es wichtig zu wissen, daß neben den Fa-Melodien noch andere von altertümlichster Prägung gelegentlich, wenn auch seltener, auftauchen. So fand ich wiederum im Muotatal einen Solojodler, aufgebaut auf der Leiter des^1 es^1 f^1 ges^1 as^1 b^1 c^2 des^2 es^2, wobei es^1 als melodischer Hauptton (Tonika), ges^1 als bevorzugter Nebenschlußton (Confinalis) auftreten. Es handelt sich also, musikethnologisch gesprochen, um einen „Re-Modus". Rein als Leiter betrachtet, entspricht diese Tonreihe dem mittelalterlich-gregorianischen „Dorisch", doch hat der Melodieaufbau mit der bekannten Ausgangstonart des kirchentonartlichen Systems nicht das mindeste gemeinsam. Allein die Schlußbildung mit ihren weiten Sprüngen (des^2 f^1 des^2 es^1) erweist klar, daß wir hier abermals auf eine der ältesten erkennbaren Schichten germanischen (vorchristlichen) Singens gestoßen sind.

Solojodler. Muotatal*)



(Beispiel III)

*) Die ungestielten Noten bedeuten + mit, daß der betreffende Ton durch das ganze Stück leicht erhöht, mit —, daß er leicht erniedrigt wird. Die umgekehrte Fermate über einigen Noten zeigt eine leichte Verkürzung des Notenwertes an, die im Schriftbild nicht ausgedrückt werden kann.

Und dieser Eindruck verstärkt sich, wenn wir die feineren Züge des Melodieumrisses und namentlich die Eigenheiten der Vortragsweise, wie sie das klare Klangbild der Magnetophonaufnahmen vermittelt, ins Auge fassen. Da zeigt sich zunächst, daß diese Jodler — wie überhaupt der ganze, an Archaismen reiche „Muotatal-Stil" — von ungewöhnter Gehaltenheit, Gespanntheit der Bewegung ist. In scharfen, eckigen Impulsen durchmißt die Melodie ihren Raum, jeder einzelne Ton ist bis zu einem gewissen Grade „punkthaft" abgesetzt, eine näselnd-schalmeiartige Klanggebung trägt das Ganze. Quarten und Doppelquarten (Septimen) — also „raumabgrenzende" Tonschritte — sind neben Sexten bevorzugte Intervalle. Der tonale Hauptton liegt zumeist in der Mitte, nicht in der Tiefe oder Höhe des gesamten durchmessenen Tonbereiches. Die absteigende Bewegung ist im ganzen viel stärker betont als in den Jodelstilen jüngerer Prägung.

Mit diesen Feststellungen haben wir ein Gebiet betreten, das über das geschichtliche hinaus wichtige Aufschläge volkskundlicher Art verheißt: die landschaftlich-stammesmäßige Untergliederung der Volksmusik. Wenn man in kurzer Folge verschiedene Alpentäler musikalisch erforscht, gehen außerordentlich wechselnde Eindrücke vor allem von der jeweilig herrschenden Vortragsweise aus. Z. T. unabhängig von Melodieaufbau und von Geschichtstiefe der zutage tretenden Stilschichten zeigen sich Unterschiede der Singart, die offenbar in der Landschaft und im Stammgepräge des singenden Volkstums wurzeln. So gewahrt man den scharfen Schalmeiklang und den „Portato"-Vortrag des Muotatals auch bei jüngeren Gesängen dieser Landschaft, so erkennt man bei einiger Übung sogleich die getragenere Art, das langatmige, pathetische Legato und die stark „gestützte" Tongebung des Appenzeller Stils als eine landschaftliche Besonderheit. Allerdings gibt es wiederum gewisse Eigenheiten der Singweise, wie z. B. das absinkende Schlußglissando, die im großen und ganzen sämtlichen älteren Jodlerschichten der Ostschweiz gemeinsam zu sein scheinen. Im Brigerberg (bei Brig) nahm ich eine Reihe von Jodlern auf, die zwar melodiestilistisch wenig Bemerkenswertes bieten, im Vortrag hingegen durch ihre äußerst gefühlsbetonte, dynamische Art und durch eine besondere Färbung des Falsetts sich auszeichnen.

Es ist von vornherein klar, daß solche Unterschiede der Singweise mit ganz besonderer Schärfe dort hervortreten müssen, wo Jodler, Alphornweise und Kuhreigen das germanische Grundgebiet überschreiten und bei den angrenzenden Völkern romanischer Zunge Aufnahme finden. Allzu häufig sind solche „Grenzübertritte" offenbar nicht, aber sie bieten der volkskundlichen Forschung unschätzbaren Vergleichsstoff. So konnte ich in Mathon eine größere Zahl von rätoromanischen Liedern aufnehmen, die zwar romanische Texte haben, aber im Melodischen durchaus deutschen Ursprungs sind. Nur in kleinen Abwandlungen, Umstellungen, auch Zusammenschweißungen aus Liedern verschiedenen Ursprungs erkennt man die umgestaltende Kraft des fremden Volkstums. Ganz jung müssen die rätoromanischen Jodler und Jodellieder sein, die nur sehr vereinzelt vorkommen und allein durch ihre deutschsprachigen Texte zeigen, daß es sich um Übernahmen aus allerjüngster Zeit handelt.

Ähnlich steht es um die Jodellieder — richtiger Jodel-Chansons — der Westschweiz und des unteren Wallis. Ich bereiste hauptsächlich das volkskundlich aufschlußreiche Grenzgebiet und fand hier mancherlei Liedgut, das die stammeshafte wie kulturelle Lagerung dieses Grenzstreifens gut veranschaulicht. Im Val d'Anniviers (Unterwallis) und Neirivue nahm ich eine Reihe von charakteristischen Chanson-Jodlern auf. Deutschen Ursprungs sind außer dem meist codaartig empfundenen Schlußjodler viele Züge der Melodik und Mehrstimmigkeit, nur gelegentlich treten Einflüsse des jungen französischen Volkslieds in den melodischen Wendungen zutage. Doch bleibt der Gesamteindruck, auch wenn man von der sprachlichen Unterlage absieht, ein unverkennbar romanisch-französischer. Zunächst im Klanglichen. Der Gesamtklang ist dünn und klar, sozusagen umrißscharf. Diesem Jodler geht jede expansive Klangwirkung ab. Deutlich setzen sich zumeist drei Register und Klangzonen gegeneinander ab; das höchste Falsett ist ausgesprochen dünn, etwas verhalten, ein ganz kleiner, aber fester heller Ton. Auch im melodischen Aufbau des Jodels herrscht das Grundprinzip der zonenhaften Abstufung. Rhythmik und formaler Aufbau zeigen die bekannte Schärfe und die Lust am Zugespitzten, Pointierten französischer Chansons.

Im Rahmen dieses vorläufigen Berichtes lassen sich naturgemäß nur wenige Hauptergebnisse der Forschungsreise vermitteln. In einer größeren Arbeit über den alpenländischen Jodler und die angrenzenden Gattungen soll ein weiter ausgebreitetes Material vorgelegt werden.

Volkslied und Auslanddeutschtum[1]

Von Josef Müller-Blattau-Frankfurt/Main

Im Volkslied lebt für jeden vernehmbar die unzerstörbare Kraft unseres deutschen Volkstums. Das ist der Grund, warum Volkslied und Auslanddeutschtum so fest zusammengehören. Denn im Lied bewahrt der Deutsche, den das Schicksal in längstvergangener Zeit oder jüngst am Ende des Weltkrieges vom Mutterlande trennte, die Erinnerung an sein wahres völkisches Wesen und die Kraft, es zu behaupten.

Man muß selbst Grenzdeutscher sein und das Auslanddeutschtum aus eigenem Erleben kennen, um die ganze Tatsache des „im Elend" (= in der Fremde) Seins ermessen und die Innigkeit verstehen zu können, mit der das Auslanddeutschtum an seinem Volkslied hängt. — Den Verfasser, im Elsaß geboren, hat der Kriegsdienst und die Nachkriegszeit mit dem Grenz- und Auslanddeutschtum im Osten zusammengeführt. Er erkannte dort, daß die Volksgemeinschaft sich nicht in der Zugehörigkeit zum deutschen Nationalstaat erschöpft. „Wir haben sehen gelernt", so mußte er in seinem Buch „Das

[1]) Nach einem Vortrag, gehalten von dem Verfasser in der Aula der Bonner Universität zum Abschluß der Volksdeutschen Woche 7.—14. November. Zum Thema vgl. Guido Waldmanns richtungwerdende Ausführungen in „Musik u. Volk" Jg. 2, Heft 6; Jg. 3, Heft 1.

deutsche Volkslied" (M. Hesses Verlag 1932) bekennen, „wie im Osten jenseits der Staatsgrenzen Deutsche in geschlossenen Siedelgebieten leben: im Baltikum und im Wolgagebiet, in Polen, in Sudetendeutschland, in Ungarn, in Siebenbürgen. Sie sind, obwohl Bürger anderer Nationalstaaten, doch Deutsche ihrem Volkstum nach. Hier kommt uns der große, lange vergessene Rahmen des deutschen Wirkungsraumes in Osteuropa neu zum Bewußtsein." — Aber inzwischen ist ja die Heimat selbst, sind Elsaß und Lothringen, ist Eupen-Malmedy, grenzdeutsch, einer fremden Macht politisch zugehörig geworden. So bleibt als die Aufgabe für die Zukunft, dies deutsche Volkstum im Westen und Osten nicht zu vergessen, es geistig zu stützen und zu stärken. Das Volkslied ist dabei die festeste Bindung und die wirksamste Hilfe!

Aber wissen wir Binnendeutsche denn wirklich um die ganze Fülle und die umfassende Bedeutung des ausländischen Volksliedes? Sind wir uns dessen bewußt, daß, während wir zu geben glauben, uns unermeßliche Werte von dort als Geschenk entgegengebracht werden? Ich meine die Tatsache, daß durch die besonderen geschichtlichen Voraussetzungen die auslanddeutschen Gebiete zu Sammelbecken unseres alten Volksliedgutes geworden sind. Was die Bewohner, als sie einst sich trennten oder getrennt wurden vom Mutterland, an Volksliedbesitz mitnahmen, das ist bei uns zum großen Teil verklungen und vergessen. Dort aber ist es bewahrt und kann von uns neu erlebt und in unser Volksliedleben wieder aufgenommen werden.

Am fruchtbarsten sind dabei Gebiete, die durch eine gewisse landschaftliche Abgeschlossenheit geschützt sind. Dem Verfasser kam das besonders bei einer Fahrt durch das waldige Hügelland Lothringens zum Bewußtsein, wo kleine Dörfer, auf Anhöhen gelagert, weitab von der Eisenbahn und den guten Autostraßen, zum eigentlichen Hort des alten Volksliedes geworden sind. Guido Waldmann berichtet Ähnliches von der Gottschee, jener merkwürdigen deutschen Sprachinsel in Jugoslawien. Ihre abgeschiedene und abgeschlossene Lage auf einer Hochebene im Krainer Karst, um die die Handelsstraßen im Bogen herumgehen, in die eine Eisenbahn nur als Sackbahn hineinführt, haben dem Volkslied natürlichen Schutz gewährt. Wo dieser fehlt, wo die einebnende Macht des Verkehrs und der Städte wirkt, ist Gefahr, daß sich das Volkslied und mit ihm das Volkstum verliert.

Ein zweites kommt dazu, im Osten wie im Westen. Das Lied bleibt lebendig, weil es vom Bauerntum getragen ist. So wie im Binnenland der Bauer noch heute der echteste Träger volkstümlicher Überlieferung ist, so ist er es auch im Ausland. Die bäuerliche Art ist erhaltsam: wie sie der alten Tracht treu bleibt und zäh festhält an Sitte und Brauch, so bewahrt sie auch das Volkslied durch Generationen hindurch. Ein Bereich sei hier genannt, auf den wir weiterhin nicht mehr eingehen: der des geistlichen Liedes. Unter den Liedern, die in Lothringen gesammelt wurden (s. u.), befinden sich alte Texte und Weisen, die wir längst vergessen glaubten. G. Waldmann weist darauf hin, daß der Osten wiederum uns diese Lieder vielfach noch eingebettet in Jahreslaufspielen erhalten hat. Lieder und Spiele aber sind Ausdruck jener alten deutschen Volksfrömmigkeit, die

aus eigener Kraft den Gang des Jahreslaufs, die Stationen des Menschenlebens tief und echt erlebt und gestaltet.

Doch nicht davon soll weiter die Rede sein, sondern von jener Liedgattung, die uns als die älteste unseres Volkstums bekannt und vertraut ist, der B a l l a d e. Es gibt kaum ein besseres Zeugnis für die bewahrende Kraft des Auslanddeutschtums als den bislang erschienenen ersten Band des vom Freiburger Volksliedarchiv herausgegebenen deutschen Volksliedwerkes[1]), der die alten Erzähllieder enthält. Er beginnt mit aus der Geschichte wohlbekanntem Liedgut, dem „jüngeren Hildebrandslied" folgen später die Balladen vom „Grafen von Rom", vom „Herzog Ernst", vom „Tannhäuser". Aber daneben steht gleich an dritter Stelle ein Sagenlied von der Brautwerbung, uralt dem Stoffe nach, urtümlich in der Weise, welche die e i n e Textzeile wiederholt und durch eine dritte Kehrreimzeile abschließt. So mögen in alter Zeit die Heldenlieder abgesungen worden sein. Unser Lied aber wurde aufgezeichnet in der Gottschee, Anfang des 20. Jahrhunderts! Und n u r d o r t ist es uns erhalten geblieben. Das gleiche gilt von dem vierten Lied, das die Gudrunsage zum Stoff hat. Hier sind gleich zwei Weisen überliefert. Die erste, ältere ein Zweizeiler, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit jenen Melodien, zu denen bis an die Schwelle unserer Zeit auf Island die Verse der Edda abgesungen wurden (Beisp. 1a). Die zweite gibt der alten Langzeile eine jüngere Melodie-



[1]) Die am Meer wohnende.

form (Beisp. 1b), die auf das neuere Kinderlied und die Schnadahüpfl-Melodien vorso finden wir die Heimkehrer-Ballade und ein an die Tristansage gemahnendes Erweist. Der Kern ist: c e g g a a g / b b a a g g f (statt b b a). — Blättern wir weiter, zähllied vom „Liebestod"; beide sind wiederum nur aus der Gottschee überliefert.

Ähnlich ertragreich war nur noch Lothringen, dessen altes Volksliedgut uns Pfarrer Dr. Louis Pinck in den 3 Bänden der „Verklingenden Weisen" (ein vierter, letzter wird demnächst im Bärenreiter-Verlag erscheinen) wiedergewonnen hat. Hier ist der Gang des Gebens und Nehmens besondes deutlich zu verfolgen. Die älteste Überlieferung des Liedes vom „Verkleideten Markgrafensohn" ist binnendeutsch, aus Forsters Liedsammlung von 1556, die „modernste" desgleichen, aus Schlesien (1841). Dazwischen aber hat das Lied 1770 der junge Goethe auf seinen Fahrten in Elsaß und Lothringen erhascht und aufgeschrieben (Pinck, Goethelieder S. 74 ff.). Und in der Tat: Lothringen

[1]) Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen. Erster Band, erster Teil, Berlin u. Leipzig 1935; die Fortsetzung ist z. Zt. im Druck.

bietet auch die reichste Weisenüberlieferung, vom einfachen Zweizeiler (ähnlich jenen Gottscheer Melodien) bis zum ausgeformten Vierzeiler. Man müßte darüber eine besondere Abhandlung schreiben. — Daß diese Balladen in Lothringen auch heute noch gesungen werden, habe ich selbst erlebt. Unser Balladenband enthält als Nr. 13 den „Markgraf von Backenweil". Es ist die Geschichte eines Edelmannes, der auf einem Kriegszug in türkische Gefangenschaft gerät, wunderbar erlöst und nach Hause entrückt wird, wo seine Gattin gerade im Begriff ist, eine neue Ehe einzugehen. Dreißig Strophen stehen da zu einer recht einprägsamen, fünfzeiligen Melodie. Trocken, scheinbar unbeteiligt trägt sie der Sänger vor. Man ist zuerst recht seltsam berührt, daß kein rein musikalischer Reiz aufkommen will. Aber schließlich versteht man, daß dies Singen nur auf den Inhalt gerichtet und die Weise nur das Mittel ist, um von Strophe zu Strophe erinnernd weiterzuspinnen. So erhalten wir aus jenem Gebiet nicht nur die Weisen, sondern auch eine alte Art des Vortrags[1]) wieder!

Aber es wirken in jenen Menschen deutschen Volkstums jenseits unserer Staatengrenzen nicht nur erhaltende und bewahrende Kräfte. Wir müssen damit rechnen, daß sie — auf sich selbst zurückgewiesen — in fremder Umwelt leben, daß sie sich unmerklich geistig und seelisch, nicht selten auch körperlich verändern. So werden sie, wie Waldmann noch weiter ausführt, allmählich vom Binnendeutschtum unterschieden und zu Auslanddeutschen. Das geschieht nicht so sehr unter dem Einfluß der fremden Umwelt, wie es beim oberflächlichen Betrachten wohl scheinen möchte. Es ist mehr noch der Nachklang jenes Grunderlebnisses, daß sie sich einst lösen mußten von der Heimat, daß es dann galt unter Fremden, unter ungewohnten Lebensverhältnissen und von Not und Elend stets bedroht, sich die neue Heimat zu schaffen. Generationen haben daran gearbeitet; kein Wunder, daß sich die Erinnerung nicht verliert und als ein merkwürdiger Hauch von Schwermut und Trauer auf den Liedern bleibt.

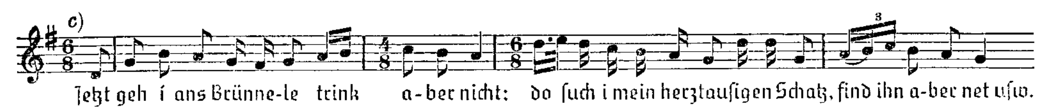
Das Beispiel, das schon Waldmann anführt, sei wiederholt, aber um einen neuen Beleg ergänzt. Das fröhliche, schwäbische Tanzlied „Jetzt gang i ans Brünnele" ist allen bekannt (2a). Die Deutschen im Wolgagebiet aber singen es so, wie in Beispiel 2b.



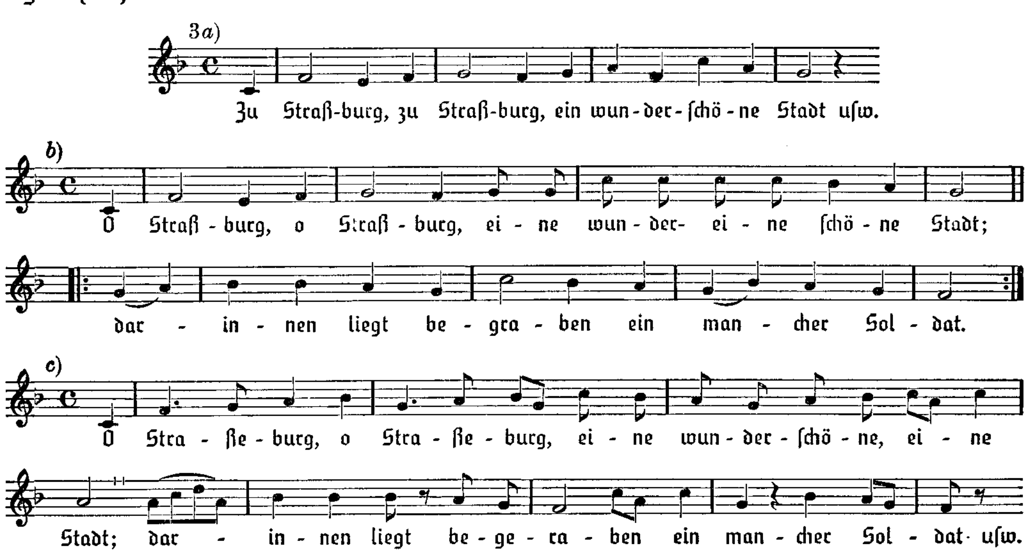
Die Melodie ist enthalten in Georg Schünemanns großer Sammlung „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland" (München 1923). Sie ist ein erschütterndes Zeugnis auslanddeutschen Schicksals. Als Kriegsgefangene kamen diese Stammesgenossen

[1]) Wer noch mehr über das Singen und Sammeln auslanddeutscher Volkslieder erfahren will, greife zu Walter Hensels eben im Neudruck erschienenen aufschlußreichen Büchlein „Im Zeichen des Volksliedes" (Bärenreiter-Verlag).

nach Deutschland, in Kriegsgefangenenlagern wurden ihre deutschen Volkslieder aufgenommen. — Man könnte versucht sein (wie Schünemann es tut, der die wolgadeutsche Fassung einen „elegischen russischen Gesang" nennt), slawischen Einfluß anzunehmen. Aber abgesehen von der melodischen Umformung ist das Lied in Lothringen ganz ähnlich zu einer ruhigen, fast schwermütigen Weise geworden, die ich selbst aufgezeichnet habe (2 c).



Das Lied „O Straßburg" wird in Lothringen etwas anders gesungen, als wir es heute kennen (Beisp. 3 a nach D. W. II 113). Das ist die ursprüngliche, auch sonst in Süddeutschland überlieferte Weise. Denn in einer deutschen Kolonie Gnadenreich in Sibirien (Schünemann S. 340 ff.) wird es ebenso begonnen; und die weitere Fortführung scheint wiederum auf eine ältere Weisenform zu deuten, wo nicht gleich, wie bei uns, in die Oberterz (b d d d / c) übersungen wird (3 b). Im Wolgagebiet lautet der Anfang wieder anders; eine andere Ausformung des Anfangs liegt zugrunde; die Fortführung aber mit ihrer Melodieschleife auf „dar" ist m. E. keine „Russifizierung" (Schünemann), sondern eine andere Ausprägung unserer eigenen Übergangsschleife bei Sol—dat" = f a c, die zum neuen Textwort gezogen und zum Anfang der neuen Zeile gemacht wird. Das Absetzen aber ist nicht unbedingt „russisch-primitiv", sondern wie das Marschsingen unserer Gegenwart zeigt, unserem deutschen Liedgesang durchaus eigen (3 c).



Unvermerkt sind wir damit in einen besonderen Bereich unserer deutschen Volkslieder eingetreten, der im auslanddeutschen Lied eine besondere Rolle spielt, das **Soldatenlied**.

für das Erhalten und Bewahren sei ein besonders sprechendes Beispiel gegeben. 1787 dichtete Schubart als Abschiedslied der nach Afrika verkauften württembergischen Soldaten sein berühmtes Kaplied „Auf, auf ihr Brüder und seid stark". Mit seiner „mannhaften und kräftigen" Melodie, die auch vom Dichter stammt, wurde es bald zum Volkslied (vgl. d. Verf. Volksliedbuch S. 84). Pfarrer Pinck konnte die wenig veränderte Melodie, zu einem frischen Soldatenlied gehörig, noch jetzt in Lothringen aufzeichnen (Beisp. 4a). Das Lied, deutsch in Wort und Weise, stammt aus der Zeit vor 1870. Denn es heißt im Text ursprünglich nicht „wir Soldaten", sondern „wir Franzosen!"



Damit aber berühren wir zugleich das schwere Erlebnis dieser Soldatenlieder. Diese Menschen deutschen Volkstums kämpfen, mit einem deutschen Lied auf den Lippen, treu ihrem Eid, für den Staat, dem sie politisch zugehören. Allmählich erhalten die alten Lieder neue textliche Beziehung; aus der „Reise nach Jütland" wird die „Abreis aus Riga" oder die „Reise nach Italien"; von den Deutschen in den Wolgakolonien wurden die Lieder auf den russisch-japanischen Krieg umgedichtet. Andere wieder erhielten sich unversehrt. So kommt es, daß wir ein Soldatenlied von besonderer Frische und Kraft, daß wir in Deutschland längst vergessen haben, bei deutschen Bauern in Wolhynien und auf der Krim (Schünemann S. 348/49) und ebenso im rumänischen Banat (Landsch. Volksl., Bd. 28, s. u.) überliefert finden (Beisp. 4b). Das Lied (Erk-Böhme, Nr. 1354) stammt aus dem Siebenjährigen Krieg und wurde 1866 und noch 1870 gesungen. Es ist im Aufbau dem Kaplied nahe verwandt!



Die Quellen aber, in denen wir das auslanddeutsche Lied aufsuchen und kennenlernen können, seien hier noch um eine ergänzt. Zu Schünemanns und Pincks großen Sammelwerken treten die kleinen weißen Bändchen der „Landschaftlichen Volkslieder" (her. v. Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i. Br.). Dort sind zu finden elsässische (Heft 4) und luxemburgische (29) Lieder. Ein Bändchen Lothringer Lieder ist in Vorbereitung. Reicher ist der Osten vertreten: Siebenbürgen (Heft 21), Egerland (22), Gottschee (24), Wolgakolonien (25), Sudetenland (27), rumänisches Banat (28).

Diese Liederbücher wollen dem lebendigen Singen dienen! Und das ist wohl das Wichtigste: daß wir den Schatz an verklungenen Weisen, den uns das Auslanddeutschtum darbietet, ins Mutterland wiederbelebend zurücknehmen. Denn mit der Erneuerung Deutschlands ist auch eine neue Zeit des deutschen Volksliedes angebrochen. Das Lied ist uns wieder — was es den Auslanddeutschen immer war — Kampf und Bekenntnis geworden. So dürfen wir, wie wir einst 1922 Walter Hensels aus ganzdeutscher Not geborenes Weihelied als Volkslied aufnahmen, fortan ihre besten Lieder uns neu zu eigen machen — ihnen zum stolzen Bewußtsein des Schatzes, den sie uns treu gewahrt, uns zum Gelöbnis, daß wir, im deutschen Staat geeint, des größeren deutschen Volkstums nicht vergessen werden.

Schering contra Beethoven

Von Friedrich W. Herzog-Düsseldorf

Treitschke sagt einmal, der Künstler zwinge die Zeitgenossen, durch die Aufnahme, die sie seinen Werken zuteil werden lassen, ihr innerstes Wesen der Nachwelt zu enthüllen. Wenn wir das musikalische Schrifttum aus der Zeit Beethovens heute betrachten, so bleibt — bei aller Einseitigkeit der ästhetischen Darstellung und Musikbeschreibung — doch immer eine erfreulich aufgeschlossene Einstellung zu der einmaligen Größe des Komponisten festzustellen. Erst unserer Zeit blieb es vorbehalten, das Beethovenbild zu verfälschen. Dem jüdischen Musikliteraten Paul Bekker, der vor mehr als einem Jahrzehnt der Musikpapst der „Frankfurter Zeitung" war, gelang es, seine Theorie vom Programmusiker Beethoven in einem vielbeachteten Buch zu popularisieren und unheilvolle Verwirrung zu stiften. Heute können wir über diese Systemgröße, der es sogar zum Staatstheaterintendanten des schwarz-roten Preußens brachte, zur Tagesordnung übergehen. Paul Bekker ist emigriert und aus dem deutschen Kulturleben ausgemerzt. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit ihm dürfte schon von nationalpolitischen Gesichtspunkten aus überflüssig sein. Da berührt es immerhin merkwürdig, wenn ein deutscher Gelehrter im vierten Jahr der nationalsozialistischen Revolution den Juden wieder exhumiert und sich in einem Buch „Beethoven und die Dichtung" mit ihm auseinandersetzt, ohne zu betonen, daß es sich bei Bekker um einen Juden handelt. Denn aus der Rasse Bekkers erklärt sich ohne weiteres seine „Methode".

Seit einiger Zeit häuft Arnold Schering, der Musikhistoriker der Berliner Universität, Artikel auf Artikel, Schrift auf Schrift, um den Beweis zu liefern für eine Behauptung, die die gesamte Musikbetrachtung unserer Zeit umstoßen müßte, wenn sie auch nur den Schein der Wahrheit besäße. Schering will beweisen, daß die Werke Beethovens auf dichterische und theatralische Motive aus der Weltliteratur komponiert wurden, daß also Beethoven seine Musik nicht aus dem „Gefühl" und der „Stimmung", sondern nach einem literarischen Programm schrieb. Denn nach Schering gibt es eine absolute Musik wohl im Himmel, aber nicht auf Erden. Die Quelle dieser Kenntnis hat er leider nicht verraten. Er erwartet, daß man mit „Tanks und Maschinengewehren" auf ihn schießen würde. Unserer Meinung nach bedarf es nicht solcher handgreiflichen Mittel, um die Phantasien Scherings zu erledigen. Nur eine kleine Dosis gesunden Menschenverstandes reicht aus, um seine Beethoven-Deutung als das zu charakterisieren, was sie in Wirklichkeit ist: die Meinung eines abseitigen und weltfremden Individualisten, der die Verbindung mit dem lebendigen Pulsschlag der Musik verloren hat und nun törichte „Spekulationen" als wissenschaftliche „Forschungen" anbietet. „Beethoven und die Dichtung" erschien in der von Joseph Müller-Blattau in der Sammlung „Neue deutsche Forschungen-Abteilung Musikwissenschaft" im Verlag Junker und Dünnhaupt/Berlin. Jüngst mußte das Andenken von Schiller und Goethe vor sakrilegbereiten Händen geschützt werden. Heute ist es an der Zeit, die Persönlichkeit Beethovens vor ähnlichen Zugriffen, die hier weniger das Privatleben als das Werk selbst betreffen, zu bewahren.

Arnold Schering nennt seine Betrachtungsweise geisteswissenschaftlich, aber er wendet sich auch unmittelbar an das künstlerische Verstehen. Zwar werde er sich immer wieder (statt eines Beweises) auf die größere oder geringere Evidenz seiner Behauptungen berufen müssen, aber er trete auch mit dem Anspruch strenger Wissenschaftlichkeit auf. Brahms hat einmal gesagt: „Wer gut spielen will, muß nicht nur üben, sondern auch viele Bücher lesen." Diesen Anspruch bezieht Schering auch auf Beethoven, der nach seiner Meinung alles, was er las, unter Musik gesetzt und damit das „Wunder der Entsprechung von Dichtung und Musik" geschaffen hat. Für Schering ist Beethovens Musik nicht eigengesetzlich, sondern „wortgezeugt". Sie hat demnach nur eine dienende Aschenbrödel-Rolle zu spielen. Die ästhetische Hermeneutik, die ein Werk einmal als Spiegelung persönlicher Gefühle, Leidenschaften und Seelenspannungen, dann aber auch als Auseinandersetzung mit dem Schicksal betrachtet, wird von Schering abgelehnt. Für ihn ist die Musik nicht mehr auf ihren klanglichen Ausdrucksgehalt, sondern nur auf ihre begriffliche Vorstellbarkeit zu untersuchen. Nur was textlich ausführlich kommentiert werden kann, hat für ihn wert. Jede Musikbeschreibung muß sich in ihrer Arbeit in wesentlichen Punkten auf eine Musikumschreibung beschränken. Mit wissenschaftlichen Methoden sind Form und Inhalt eines Werkes musiktheoretisch oder ausdrucksmäßig zu erklären. Die Methode romantischer Schriftauslegung, die mit poetisch verbrämten Bildern und Vergleichen unkontrollierbare Gefühlgehalte bedichtet, wurde bisher einer ernsthaften Betrachtung nicht gewürdigt. Daß man an ihr nicht mehr kritiklos vorübergehen darf, ist eine der wichtigsten Folgerungen, die aus dem Vor-

handensein und der Verbreitung von Scherings Beethoven-Schriften gezogen werden muß. Außer dem dickleibigen Band „Beethoven und die Dichtung" steht Scherings „Beethoven in neuer Deutung I" (Leipzig 1934) zur Diskussion.

„Platte Philisterweisheit" ist nach Schering die Auffassung, daß Beethoven solcher (nämlich seiner) Deutungen nicht bedürfe. Über ein Dutzend Dramen Shakespeares müssen dazu herhalten, als Motivgrundlage der Streichquartette und Klaviersonaten Beethovens zu dienen. Denn Beethoven schrieb keine Musik um der Musik willen, als Aussprache mit dem Unendlichen, sondern er nahm sich ein Drama nach dem anderen vor, um es haargenau in Charakteristik, Situationen und dramatischer Entwicklung zu vertonen. Diese Entdeckung ist der Kernpunkt der Forschungen Scherings, der nun den Themen Beethovens ganze Sätze aus der Eschenburgsche Übersetzung unterlegt. Das Harfenquartett wird über „Romeo und Julia" gezogen, das B-dur-Quartett über den „Sommernachtstraum", das Quartett in Es-dur über die „Lustigen Weiber von Windsor". Das cis-Moll-Quartett, das wir als eine der größten Offenbarungen absoluter Musik lieben, wird dem „Hamlet" verpaßt. Unbekümmert wird dem Adagio des 6. Satzes das Lied der Ophelia unterlegt. Und in der 6. Variation des 4. Satzes hören wir sogar den eingeschlafenen König schnarchen!

Zum Beweis seiner Behauptungen verweist Schering u. a. auf Zeugnisse der Beethoven-Schüler Ries, Czerny und Schindler (Beethoven soll zu Schindler einmal gesagt haben: „Lesen Sie Shakespeares ‚Sturm'!"), dann aber auch auf Schumann und Liszt, die einmal die Vermutung aussprachen, daß die Werke Beethovens verschwiegene literarische Programme enthielten. Wirklich schlüssige Beweise bleibt Schering schuldig. Er begnügt sich mit einfachen kategorischen Feststellungen. „Ich nehme als Vorlage für die Komposition den Othello Shakespeares in Anspruch", heißt es bei op. 95. Bei der Appassionata stellt Schering fest, daß dieser Sonate — „soweit mein Blick reicht" — der Macbeth zugrunde liegt. Für jeden Satz, jedes Thema und jedes Motiv findet und erfindet er die dramatisch theatralische Situation. Beethoven sei eben den großen dramatischen Schöpfungen Akt für Akt gefolgt, nur habe er das an ihnen Gegenständliche „in eine ideale Sphäre" versetzt. Auch das Rätsel der Hammerklaviersonate braucht uns heute keine Schwierigkeiten mehr zu bereiten, denn Schillers „Jungfrau von Orleans" ist der Schlüssel, der alle Geheimnisse aufdeckt. Ihr erster Satz ist Johannas großer Monolog.

Nur beim „Othello" klappt die Sache nicht ganz. Der vierte Satz beginnt mit einem Larghetto. Nach Schering vollzieht hier Othello die schaurige Tat. Einverstanden! Aber seltsamerweise schließt der Satz nicht in der Larghetto-Stimmung, sondern dieser getragenen Stelle folgt noch ein heiter bewegtes allegretto agitato und ein allegro. Schering stört das nicht. „Mit diesem Nachtbilde menschlicher Schwäche hat Beethoven natürlich nicht schließen können." Deshalb hat Beethoven die „Apotheose der einem Wahnsinn zum Opfer gefallenen Unschuld" hinzugedichtet. „Es ist, wie wenn etwas zu lichter Höhe emporgetragen wird und oben schweben bleibt. Der Nachgesang klingt in eine mehrfache Bestätigung des Treuemotivs aus und schließt wie mit einem dreimaligen Fingerzeig auf den Rächer im Himmel."

Selbst wenn solche Gewaltlösungen, die jeder Logik Hohn sprechen, widerlegt werden mit sachlichen Tatsachen, findet Schering sogleich ein neues Hintertürchen. Bei der Betrachtung der „Pathétique" hatte er „bewiesen", daß sie von einzelnen Strophen der Schillerschen Ballade „Hero und Leander" inspiriert sei. Im dritten Heft des „Archivs für Musikforschung" dementiert er nun seinen Beweis mit den Worten: „Ich gestehe, die Unvorsichtigkeit begangen zu haben, Beethovens Kenntnis des Gedichtes vorauszusetzen, das erst 1801 entstand, während die Pathétique schon 1799 im Druck vorlag, also wahrscheinlich 1798 geschrieben wurde." Aber Schering gibt seine Sache damit nicht verloren, denn er schreibt weiter: „Die Sonate ist und bleibt auch ohne Schiller eine Hero- und Leander-Sonate. Nur hat Beethoven, wie ich jetzt erkenne, nicht nach Schiller, sondern nach Musäus gearbeitet — derjenigen Quelle, die auch Schiller benutzt hat."

Weitere Beispiele können die tragikomische Seite der Deutungsversuche Scherings nur verwässern. Das „Wunder der Entsprechung von Dichtung und Musik" erhält dadurch eine verteufelte Ähnlichkeit mit den Zauberkunststücken der Illusionisten, die mit Spielkarten magische Wunder vollbringen. Bei jedem schöpferisch empfindenden Musiker müssen Arnold Scherings Arbeiten leidenschaftlichen Widerspruch erwecken. Der musikalische Schöpfungsprozeß und seine Eigengesetzlichkeit wären nur eine Farce, wenn Schering recht hätte. Jedes echte Musikerlebnis straft seine Theorien Lügen. Sie gehören in das Reich der Phantasie. Beethoven starb, ehe er selbst den „Schlüssel" geben konnte, schreibt Schering. Wir verzichten auf den Schlüssel des Professors Schering, der mit ihm hoffentlich alle Fenster und Türen seiner Forscherstube öffnet, um frischen Luftzug einzulassen.

Wie fern sein Denken unserer Zeit ist, beweist er noch mit einer anderen Feststellung. Wenn er glaubt, daß sich der Heroengedanke als solcher nicht bis ins Unendliche variieren lasse, es sei denn in Verbindung mit einem immer neu gestalteten individuellen Schicksal, so liegt hier ein Denkfehler vor. Der Heroismus ist für den Nationalsozialismus eine Haltung, die das Leben formt und bestimmt. Die deutsche Jugend weiß um diesen neuen Geist und wird sich deshalb für die Widmung Scherings nur insoweit bedanken, als sie von ihm keinerlei Notiz nimmt.

Blasorchester im Aufbruch

Von Erich Lauer-München

Es ist eine merkwürdige und kennzeichnende Erscheinung unserer Tage, daß sich ein bislang fast nebensächlich betrachteter und oft gar nicht ernstgenommener Instrumentalkörper mehr und mehr im Musikleben Deutschlands durchzusetzen begonnen hat, ein Orchester, das man bisher seines „rauhen Klanges", seiner „brutalen Bässe" und seines „schreienden Blechs" wegen grundsätzlich als unkünstlerisch und „jedem ästhetischen Empfinden entgegengesetzt" ablehnte. In Vorträgen früher maßgebender Musikliteraten wurde Sturm gelaufen gegen große Meister wie Bruckner und Wag-

ner, die es gewagt hatten, in ihrem Orchesterkörper die Bläser zahlenmäßig zu verstärken, ihnen besondere Aufgaben zuzuteilen und oft sogar die Führung in der Musik zu überlassen. Bläsermusik galt damals als eine unfeine Angelegenheit der Straße, des Marktplatzes, des Kasernenhofes.

Es läßt sich nicht leugnen, daß unsere deutsche Blasmusik ausschließlich aus der alten preußischen Militärmusik hervorgegangen ist, wenn auch ihre Entwicklung von der Besetzung der friderizianischen Zeit bis zum heutigen Tag ungeheuer groß ist. Während es damals nur einige Schalmeien, Duciane (die früheren Fagotte) und eine einzige Trompete waren, so sind durch die Entwicklung dieser und der anderen, später erfundenen Blasinstrumente jenem bescheidenen Ansatz ungeheuere Steigerungsmöglichkeiten vorbehalten gewesen, die erst heute auf einer gewissen Endstufe angelangt zu sein scheinen. Allerdings muß auf der anderen Seite festgestellt werden, daß das Musikschaffen der ganzen dazwischenliegenden Zeit mit der Entwicklung des Blasorchesters in keiner Weise Hand in Hand ging. Zwar haben auch die großen Meister dann und wann Blasmusik komponiert, aber — von ihrer Kammermusik abgesehen — waren es meist zeitgebundene Gelegenheitskompositionen oder Miiltärmärsche, die eine wesentliche Stilbildung der Bläsermusik nicht einleiten konnten.

Das Erlebnis unserer Zeit wird immer wieder mit Recht unter dem Begriff des Heroischen gesehen. Nun wäre es an sich falsch, unter dem Heroischen nur das zu verstehen, was möglichst wuchtig, stählern und laut ist. Denn ebenso wie in einer kleinen Plastik oder einem Bild heroischer Geist gestaltet sein kann, wird auch manches schlichte Lied diese Geisteshaltung in sich tragen. Unsere Zeit aber, die aus dem Kleinen ins Große wächst und nach großen Ausdrucksformen verlangt, sieht sich hier glücklichen Mitteln gegenüber, die Schritt halten: Wie wir in der Baukunst heute schon die Ansätze eines heroischen Schöpferwillens erkennen können, so tragen die ehernen Klänge und der aus dem Marschtritt unserer Zeit herausgewachsene Rhythmus neuerer Blasmusik diese heroische Haltung in sich. Auch hier können wir sehen, daß es das Erlebnis des Weltkrieges und später des Kampfes der nationalsozialistischen Bewegung war, was dieses Neue vorbereitete und einleitete. Georg Fürsts „Badenweiler-Marsch" ist im Schützengraben entstanden, thematisch deutlich erkennbar angeregt durch die aufpeitschenden Rufe der Signalhörner. Gerade in diesem Marsch, der ebenso Anspruch darauf erheben kann, zur sinfonischen Musik *unserer* Zeit gerechnet zu werden wie irgendein anderes Werk, verspüren wir erstmalig dieses Neue, das schlechthin heroisch zu nennen ist.

Wir stehen an der Schwelle eines gänzlich neuen Musikstiles und eines völlig unerschlossenen Musikzeitalters. Unsere Kundgebungen und Feiern, die sich an den großen Feiertagen des Jahres im Freien abspielen, verlangen, um überhaupt Musik in diesem Rahmen gestalten zu können, den Klangkörper des *großen Blasorchesters*. Es liegt nun daran, hier alle Kräfte aufzurufen, um an der weiteren Entwicklung zu arbeiten.

Es ist überflüssig, in diesem Zusammenhang auf das Material selbst, die Instrumente, näher einzugehen, die ihrer Art und Aufgabe nach allgemein bekannt sind. Doch etwas

anderes ist wichtig: Wir müssen danach trachten, die einzelnen Instrumente auch im Blasorchester individueller zu behandeln, d. h. ihnen das zuzumuten, was ihrer Art entspricht. So geht es nicht, daß die Klarinetten und das gesamte Holz überhaupt fortan dazu ausersehen sind, die fehlenden Violinen zu ersetzen. Geige und Klarinette sind so völlig verschiedene Instrumente, daß man — wie es beispielsweise die „Banda Fascista" machte — niemals Schuberts „Unvollendete" mit dem Blasorchester spielen kann. Dieses Unterfangen kann nur als ein gänzliches Mißverstehen der schöpferischen Absicht aufgefaßt werden. Ähnlich liegt es bei den ungezählten Bearbeitungen aus der Opernmusik, mit denen man bislang die Mehrzahl unserer deutschen Kapellen musizieren hörte. Welchen Anteil an der Geschmacksverbildung des deutschen Volkes gerade diese Unterhaltungsprogramme haben, muß jedem mit erschreckender Deutlichkeit klar werden, der sich einmal die Mühe macht, die Programme dieser Blasmusikkonzerte genau zu verfolgen oder im Rundfunk abzuhören. Hier muß endlich eine Änderung herbeigeführt werden, denn bei aller Notwendigkeit, dem Volke Unterhaltungsmusik zu bieten, muß die Frage nach dem künstlerischen Wert oder Unwert dabei unbedingt berücksichtigt werden.

Von hier aus ergeben sich für die Komponisten zwei große Aufgaben:

Neue und gute Musik für Blasorchester zu schaffen, die diese Lücke allmählich auffüllen kann. Auch muß von den Programmgestaltern deulich die Grenze zwischen der leichten und der schwereren Musik (im wertmäßigen Sinn) eingehalten werden. Das „Meistersinger"-Vorspiel — übrigens ein typisches Beispiel für den meisterhaften Einsatz der Bläser —, das sich zur Übertragung auf Blasorchester gut eignet, gehört nicht in ein Unterhaltungskonzert, ebensowenig paßt ein Opernpotpourri in eine Feier der Bewegung.

Für den nationalsozialistischen Musiker sind hier die dankbarsten Aufgaben gestellt, die er wünschen könnte. Nur wenige haben sich bis jetzt diesem Ziel verschrieben, um Feiermusiken zu schaffen, die äußerlich und innerlich einen herben, männlichen und klaren Stil in sich tragen und den Erfordernissen gerecht werden. Keiner soll glauben, dies durch eine übertriebene Volkstümelei, die leicht in Primitivität ausartet, zu erreichen. Auch hier stehen ihm alle werkgerechten Mittel vom leichtverständlichen Kontrapunkt bis zur sinfonischen Verarbeitung der Einfälle und Themen zur Verfügung. Auch ist es überflüssig, stundenlang den ganzen Apparat mit größtmöglichster Kraft und Tonstärke zu beschäftigen, um auf diese Weise „Heroismus" anzustreben.

Ein wesentlicher Weg zur Ausprägung eines bestimmten Blasmusikstiles ist die Vermehrung der Holzbläser und ihre Ordnung zu Chören, die dann so viel klangliche und tonliche Selbständigkeit besitzen, daß sie sich neben dem vollen Blechklang deutlich durchsetzen können. Kleine und große Flöten müßten mindestens zweifach besetzt sein, letztere außerdem geteilt, Oboen und Fagotte (Kontrafagott), die augenblicklich höchstens noch in einem einzigen Instrument vertreten sind, sollten ebenfalls doppelbesetzte Pulte haben. Besser steht es mit den Klarinetten, die sich aber schon durch ihre klangliche Eigenart besser durchsetzen. Auch hier ist es nötig, daß Es-Klarinetten und B-Klarinetten (I, II und III) mindestens je zweifach besetzt sind.

Vom Ballett der Berliner Staatsoper



Photo: Harlip, Berlin

Harald Kreutzberg



Photo: Ewald Hoinkis, Berlin W 15

Ilse Meudtner



Photo: S. Enkelmann, Berlin W 15

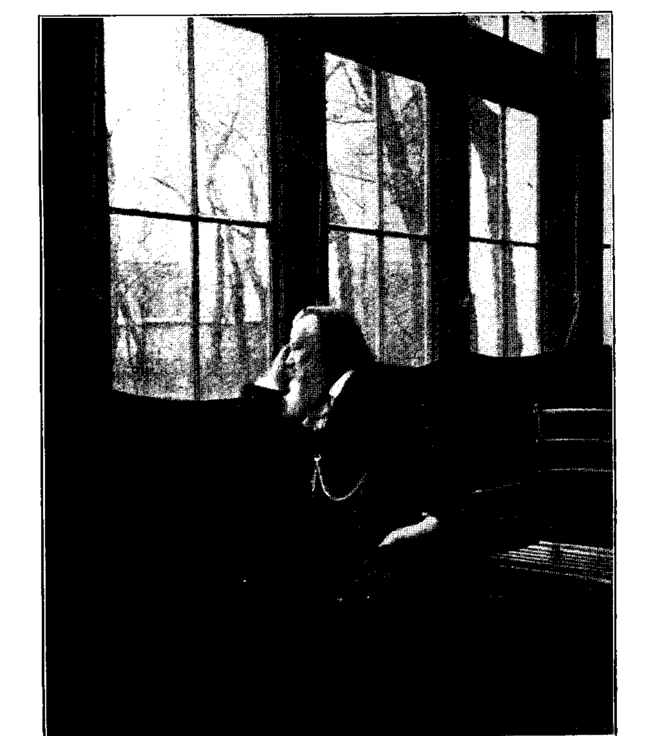
Friedel Romanowski



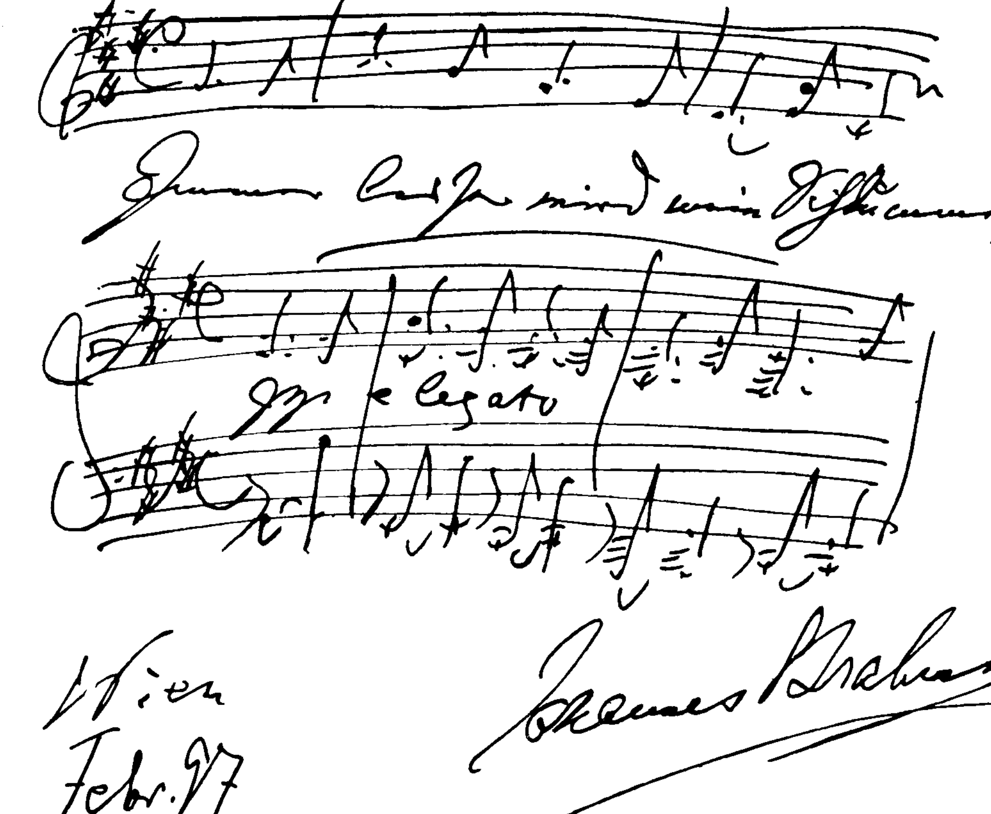
Photo: Presse-Photo, Berlin SW 68

Liselotte Michaelis

(Aus „Blätter der Staatsoper")



Brahms in der Veranda des Fellingerschen Hauses, 1894



Erinnerungsblatt

(Zwei Monate vor dem Tode geschrieben)

(Aus Niemann, Brahms)

(Hesse-Verlag, Berlin)

Im Blech sieht es wesentlich erfreulicher aus, wenngleich auch hier noch viel zu tun ist, um eine gewisse zahlenmäßig notwendige Norm zu erhalten. Drei Trompeten (B), zwei Flügelhörner (B), vier Ventilhörner (Es) und drei Tenorhörner (B), ferner drei Tenorposaunen, eine Baßposaune und als klangliche Brücke zu den beiden tiefen Baßtuben das Baritonhorn müßte eine solche normale Besetzung in jedem Fall haben. Zu diesem Klangkörper gehören außerdem die zwei oder besser drei Pauken mit der kleinen und der großen Trommel.

Damit ließe sich schon sehr erfreulich Blasmusik gestalten.

Eine weitere Frage ist die des Einsatzes der Fanfaren (Heroldstrompeten) mit ihrer Naturstimmung in Es (oder seltener in C). Davon kann aber nur bei den entsprechenden Grundtonarten eines Werkes die Rede sein. Aber einzelne Komponisten haben bewiesen, daß es durchaus möglich ist, die Fanfare mit ihrem bescheidenen Tonumfang und Stufenwechsel auch in grundtonartfremde Klänge einzubauen, da ein Ton meist mit der Grundtonart übereinstimmt. Das Hindurchführen der Fanfarenstimme durch längere harmonische Entwicklungen, wobei auch Septakkorde entstehen können, gibt diesen Teilen einen unerhört farbigen und ehernen Charakter. Daher sollte jede Kapelle vier, mindestens aber zwei ausgebildete Fanfarenbläser haben. Und warum sollten wir nicht in der Lage sein, von unseren Musikzügen wenigstens einen Teil dessen zu verlangen, was in früheren Jahrhunderten für jeden Fanfarenbläser Selbstverändlichkeit war: Tonreinheit und Beweglichkeit, Treffsicherheit auch in den Obertönen, die heute kaum noch von jemand geblasen werden können, und rhythmische Gewandtheit.

Erst ein solches Durcharbeiten unserer gesamten Blasorchester, vor allen Dingen der Musikzüge unserer Formationen, schafft die Voraussetzung zu einem wirklich künstlerischen Einsatz unserer Kapellen. Es wird wohl unumgänglich sein, dieses Ziel auf dem Wege einer sehr straffen Reform unter einheitlicher Zusammenfassung aller verantwortlichen Stellen anzusteuern. Die geschmackliche Ausrichtung und programmtechnische Beratung der Musikzugführer muß damit Hand in Hand gehen. Schließlich müßte die gleiche Stelle auch einen genauen Überblick über alle Musik, die für Blasorchester geschrieben wird, gewinnen können, um all das zu empfehlen, was gut und brauchbar ist. Für das Wertvollste vom Neuen darf aber der Einsatz keiner Mittel gescheut werden. Und insbesondere für die großen Feiern der Bewegung unter freiem Himmel muß es möglich sein, mehrere Kapellen eines Standortes zusammenzufassen, um dem teilnehmenden Volk auch in der musikalischen Umrahmung ein gewaltiges, mitreißendes Erlebnis zu schenken.

Reichsmusiklager der HJ. in Braunschweig

Von Udo Agena-Essen

Die Frage „Wohin steuert die Hitler-Jugend-Musik?" hat schon wiederholt ein lebhaftes, manchmal recht heftiges Hin und Her der Meinungen hervorgerufen. Nach Abschluß des Musiklagers des Kulturamtes der Reichsjugendführung in Braunschweig tritt sie wiederum als besonders aktuell in den Vordergrund. Indessen dürften sich jetzt die Äußerungen, die von verschiedenen Seiten

zu erwarten sind, in einem fester gefügten Rahmen bewegen als es vordem der Fall war; denn die Ergebnisse des Braunschweiger Zusammentreffens der musikbeflissenen Jungmannschaft stoßen so unmißverständlich in eine weithin sichtbare kunstpolitische Richtung vor, daß bei der nachträglichen öffentlichen Diskussion hierüber ein aus Unkenntnis des wahren Sachverhaltes geborenes Abschweifen vom eigentlichen Thema ziemlich ausgeschlossen erscheint.

Es konnte in Braunschweig festgestellt werden, daß die Schaffensbasis auf der die HJ. ihr musikpolitisches Programm durchficht, eine außerordentlich weitgehende und grundlegende Vergrößerung und Befestigung erfahren hat. Schon nach dem vorjährigen Musiklager in Erfurt war an dieser Stelle die Rede von einem erfreulichen Ausbau des in seinen Grundzügen festliegenden Arbeitsfeldes der HJ. Manche hier aufgetauchte, dann aber mehrfach mißverstandene Gesichtspunkte der Musikpflege innerhalb der HJ. konnten inzwischen ihre öffentlich klärende Darlegung finden.

Erfassung des ganzen Menschen, so hieß der in Erfurt und Braunschweig zunächst im Vordergrund stehende Erziehungsgrundsatz. Bei der Erörterung hierüber wurde offenbar, daß all diejenigen Kritiker an der Hitler-Jugend-Musik sich auf dem Irrweg befinden, die vom Fachlichen ins Gesinnungsbildnerische vorstießen. Umgekehrt wäre es richtig gewesen. In diesem Zusammenhang mag die Sonderstellung des Hitler-Jugend-Komponisten innerhalb seiner Formation den Geist bekunden, der die HJ. beherrscht. Immer wieder zeigte es sich, wie hier das verpflichtende Gesetz straffer Zucht und eigenschöpferischer Bindungen zu harmonischem Gesinnungseinklang führt. Dem jungen in seiner Formation fest verwurzelten Tonsetzer wird bei allen dienstlichen Pflichten genügend Spielraum gelassen, um außer der Zeit, die er der HJ. widmen muß, seinen persönlichen musikalischen Bedürfnissen zu gehorchen. Natürlich erhalten diese persönlichen Bedürfnisse eine bestimmte Richtung; denn der Einfluß des Geistes, unter dem der junge Komponist — besonders wenn er nicht „privat" ist — steht, macht sich bei ihm persönlichkeitsbildnerisch geltend.

Auf solcher Grundlage findet ein besonders glücklicher Zusammenklang zwischen den produktiv Schaffenden der HJ. und denjenigen statt, die dem Komponisten als Hitler-Jugend kameradschaftlich verbunden sind und mit größter Aufmerksamkeit auf alle Werke des in ihren Reihen stehenden, in ihrem Geiste schreibenden Tonsetzers warten und hoffen. Dadurch erhalten die neuentstehenden Schöpfungen von vorn herein im Kreise der Jungmannschaft eine gesteigerte Daseinsberechtigung. Darüber hinaus geschieht durch die Veranstaltungen der HJ. auch für die Weiterverbreitung allerlei. Die Öffentlichkeit wird mit den für die HJ. typischen Musizierformen, zu denen man in Erfurt und Braunschweig ein starkes Verhältnis gewann, bekannt gemacht.

Die hier ins Volk getragene Konzert- und Feiergestaltung, die in engster Gesinnungsgemeinschaft aller Beteiligten beruht, verfehlte ihre Wirkung auf „außenstehende" Kreise nicht. Liegen die bestimmenden Ursachen dabei tief im Weltanschaulichen verankert und bleiben die aufgebotenen musikalischen Mittel oft dienender Natur, so konnte man gleichzeitig beobachten, wie die aus dem heutigen deutschen Weltbild Kraft schöpfenden kompositorischen Impulse, auch schon ins Gebiet der rein musikalisch fundierten Ausdrucksform hinüberspielten. Ein neu orientierter, wenn auch nicht durchweg neuartiger Kompositionsstil begann sich — verbunden mit der entsprechenden Aufführungspraxis — zu regen. Von hier aus nimmt eine auf weltanschaulichem Untergrund entspringende Musizierform ihren Anfang und bringt eine außerordentlich Aktivierung aller an der Produktion, an der Ausübung und als Besucher teilnehmenden Kräfte mit sich.

Diese Gegebenheiten bezeichnen den Weg der Hitler-Jugend-Musik von Erfurt nach Braunschweig. Außerdem ging es darum, neben der handwerklich-künstlerischen und weltanschaulichen Weiterbildung der Jungmannschaft für die Erörterung drängender Fragen durch Heranziehung mancher nicht in den Reihen der HJ. stehender im deutschen Musikleben aber eine wichtige Rolle spielender Persönlichkeit eine möglichst vielseitige Interessenvertretung zu schaffen.

Nachdem nun der vom Gesinnungsbildnerischen ins fachliche vorstoßende Ausbau der Hitler-Jugend-Musik soweit fortgeschritten war, durfte im Rahmen des Braunschweiger Musiklagers daran gedacht werden, entscheidende neue Entschlüsse von größter kunstpolitischer Tragweite zu fassen. Unter diesen Entschlüssen sind die bezeichnendsten: Der Plan zur Gründung einer Reichsmusikschule — voraussichtlich in Hirschberg —, die Absicht, eine Lehrgangserneuerung in den Singschulen durchzusetzen und der Beschluß, bei all diesen und anderen Fragen eine verstärkte Zusammenarbeit mit der Reichsmusikkammer walten zu lassen.

In diesen Planungen des Kulturamtes der Reichsjugendführung, die durch die Ansprachen des Vertreters der Reichsmusikkammer, Kultursenator Ihlert und des Obergebietsführers Cerff unterstrichen wurden, kommt zum Ausdruck, daß die Vertiefung und fachliche Untermauerung der musikalischen Arbeit der HJ. mit allen zu Gebote

stehenden Mitteln und in möglichst großer Breitenwirkung fortgesetzt werden soll. In diese Richtung bewegte sich schon der im Braunschweiger Lager mit großem Eifer betriebene Lehrgang für Stimmbildung. Außerdem dürfte sich bei der beabsichtigten Zusammenarbeit mit der Reichsmusikkammer und nicht minder in der kommenden Reichsmusikschule für den gesamten Fragenkreis der Musikerziehung der Jugend im Einvernehmen mit bewährten Fachmusikerkreisen eine allerseits befriedigende Lösung finden lassen. Gewisse Meinungsverschiedenheiten, die hier bestehen, dürften in ihrer bisherigen Erscheinungsform fallen; denn die Diskussionsbasis ist eine neue. Sie ist für eine wechselseitige Verständigung günstiger. Allerdings müßten auch diejenigen Kreise, die die Musikerziehungsarbeit der HJ. als diskutabel hinstellen, die Braunschweiger Entschlüsse als das nehmen, was sie sind: Eine nach der Erfüllung gesinnungsbildnerischer Grundsätze beginnende, sich von der Laienmusik keineswegs abwendende, künstlerisch hochwertige, musikerzieherisch pflegsame Durchbildung der in der HJ. stehenden jungen Begabungen. In diesem Sinne hätte mancher Polemiker sein Steckenpferd umzusatteln; denn es ist nicht wegzuleugnen, daß die von anderen Gesichtspunkten als die Kunstakademien ausgehende HJ. soweit ist, ein gediegenes fachliches Wissen und Können in ihre Reihe zu tragen und daß dies erst nach Erfüllung anderer Notwendigkeiten möglich und angebracht war.

Durch die Jugendmusikführer, die heranwachsen, wären die Kunstanschauungen, die die HJ. vertritt, in die zuverlässigsten Hände weitergegeben. Außerdem wäre durch die entsprechend vorbereiteten Hitler-Jugend-Musiker eine Auffrischung unseres gesamten beruflichen Musikerzieherstandes denkbar. Wie sich das neu angebahnte Kräftespiel zwischen HJ. und Fachmusikerschaft im übrigen — insbesondere bei der in Aussicht gestellten Lehrgangserneuerung in den Singschulen — auswirken wird, bleibt indessen abzuwarten. Inzwischen können aber schon einige andere Anregungen gegeben werden:

Alte und junge Kunst werden in den Musiklagern an die Teilnehmer herangetragen. Die Programme der öffentlichen Veranstaltungen bringen in dieser Richtung recht aufschlußreiche Gegenüberstellungen. Dabei legt man durchaus keinen Wert darauf, die zeitgenössischen Werke als eine stattliche Parade von Erst- und Uraufführungen kenntlich zu machen. Aus den Vortragsplänen geht nichts derartiges hervor. Man findet zum Unterschied von anderen musikalischen Veranstaltungen keinerlei Vermerke darüber, ob ein zeitgenössisches Werk vorher schon einmal an irgendeinem anderen Platz gespielt wurde. Hier besteht ein sichtlicher Unterschied zwischen den öffentlichen Musikveranstaltungen der HJ. und den im Musikleben sonst üblichen Formen. Zeigen die ein Musiklager begleitenden Konzerte hier eine rein äußerliche, allerdings bewußt gegen den in den Worten Erst- und Uraufführung liegenden „Reklamewert" gerichtete Eigenart, so war an ihnen gleichzeitig wieder zu bemerken, daß die Proben zeitgenössischer Musik, die gebracht wurden, ausschließlich von HJ.-Komponisten stammten. Das gibt zu der Bemerkung Anlaß, ob es in Zukunft nicht angebracht wäre, auch eimnal die wertvoll erscheinende Musik dieses oder jenes heute lebenden, aber nicht in den Reihen der HJ. stehenden Tonsetzers herauszustellen. Das zu tun erscheint für die nächste Zeit um so angebrachter, als der Entschluß zu einer verstärkten Zusammenarbeit mit der Reichsmusikkammer hier zu gewissen Erwartungen berechtigt. Natürlich soll der Charakter einer HJ.-Musikveranstaltung in vollem Umfange gewahrt bleiben. Ebenso wie man schon jetzt Gegenüberstellungen von Werken alter, der Hitler-Jugend besonders gemäß erscheinender Meister mit dem aus den eigenen Reihen erwachsenden Tonschaffen vornimmt, könnte man gelegentlich mit „außenstehenden" Zeitgenossen und sich Vergleiche anstellen, von denen jedenfalls interessante, das betrachtete Gebiet wesentlich erweiternde Ergebnisse zu erwarten wären. Dazu würde sich auch eine in öffentlichem Rahmen entrollte Gegenüberstellung zeitgenössischer Dichtung innerhalb und außerhalb der HJ. lohnen. Viele in der Form verschiedene, in Gesinnung und Ziel gleichlaufende Linien dürften sich so entdecken und auswerten lassen. Der damit an dieser Stelle vorgeschlagene programmliche Ausbau der großen Musiklager ist aber nicht das einzige, was ausgehend den Braunschweiger Musiktagen der HJ. angeregt werden kann. Gleichzeitig muß darauf hingewiesen werden, daß die Veranstaltungsreihen der HJ., wie sie uns heute gegenübertreten, auch ihrerseits zahlreiche Anregungen für die öffentliche Musikpflege enthalten. Ein hervorstechendes Beispiel ist hier die Art, in der die HJ. das Volkssingen und die Werkfeiern durchführt. Mit erfreulicher Frische und Unternehmungslust wird beim Volkssingen das Einverständnis der erschienenen fremden Besucher vorausgesetzt. Man hält sich nicht lange und ermüdend bei der Vorrede auf. — Ein nachahmenswertes Beispiel!

Bei der Werkfeier ist es ein besonders beschaffener Gemeinschaftsgeist, den die HJ. zwischen sich und den um sie versammelten Arbeitern erzielt.

Das geschieht, indem man mit allem Nachdruck einem naheliegenden und infolgedessen anderenorts vielgeübten Amüsierbetrieb aus dem Wege geht. Nicht in spaßmacherischer Form soll das Herz der mit der HJ. zur Werkfeier versammelten Menschen gewonnen werden. Eine andere, ernsthaftere Saite wird angeschlagen. Als Kamerad stellt man sich zu den Arbeitern und gründet sein Wollen auf der echten Gemeinschaft, die solch herzlichem Verhältnis entwächst, nicht auf einen pädagogisch-listigen Kniff, mit dem man bei noch so geschicktem Planen letzten Endes doch als absichtsvoll statt als überzeugend empfunden und erkannt werden muß.

Was nun die Werke betrifft, die im Verlauf der Braunschweiger Musiktage aufgeführt wurden, so kann gesagt werden, daß nicht hier die Schwerpunkte des Zusammentreffens der HJ. lagen. In den öffentlichen Konzertveranstaltungen wurden Werke unserer großen Meister durch bedeutende Künstler wie Elly Ney und Prof. Diener interpretiert. Daneben lernte man bei einem Kantatenabend im „Hofjäger" und einem Orchesterkonzert im Landestheater mehrere aus den Reihen der HJ. kommende Kompositionen kennen. Begrüßenswerterweise war an ihnen eine längst notwendig gewordene Abkehr von genießerischem Klangschwelgen und eine dringend zu fordernde Besinnung auf den Wert polyphoner Gestaltung zu bemerken. In dieser Richtung stießen die HJ.-Komponisten zielbewußt vor, auch wenn sie nicht immer erreichten, was ihnen vorschwebte. Zudem war an den aufgeführten neuen Werken durchweg zu beobachten, daß man sich inzwischen ausgeprägter bemüht, um eine bloße Kopie der Musik unserer alten Meister herum- und zu einer von dort aus befruchteten, aber doch eigenen Sprache hinzukommen.

Die beiden Werkproben, mit denen der Zilcher-Schüler Karl Schäfer (geb. 1899) im Programm der Braunschweiger Musiktage vertreten war, machten noch keinen reifen ausgelebten Eindruck. Eine an Ludwig Webers Chorgemeinschaft belebt Aktivierung des Publikums strebte die Kantate „Jugend, wir tragen die Fahne!" an. In den drei von Publikum und Ausübenden gesungenen Liedmelodien lag die Stärke der Schäferschen Arbeit. Ein größeres tonschöpferisches Gebäude vermochte der Komponist aber nicht darauf zu errichten. Entscheidende Spannungs- und Stilbrüche geschahen. Vielleicht lassen sie sich durch eine Überarbeitung des Werkes beheben. Webers leider nur in großen Zeitabständen entstehende Chorgemeinschaften könnten hier reiches Studienmaterial liefern. In dem zweiten Opus Karl Schäfers — der „Tafelmusik", aufgeführt unter Hermann Abendroth — bezeichnete das Ausbleiben weitatmiger Motive die Punkte, an denen der Tonsetzer noch bei sich arbeiten muß, um für einen rhythmisch wechselvollen, nach neuer Akkordik trachtenden Stil die Voraussetzungen zu schaffen. Aus der Reihe der übrigen in Braunschweig dargebotenen Werke trat die „Feiermusik" von Gerhard Maasz (geb. 1906), die der Beweis einer soliden Kenntnis der Orchestermittel und ihres wirkungsvollen Einsatzes war, hervor. Das „Concerto grosso" von Cesar Bresgen (geb. 1913, Haas-Schüler) war in seiner Abhängigkeit von Bach und Händel ein Beispiel für den Stil, von dem aus die HJ. wichtige neue Impulse erwartet. Heinrich Spitta (geb. 1902, Grabner-Schüler) bemühte sich in seiner „Partita op. 2 mehr als alle übrigen um die Gestaltung innermusikalischer Gesetze. In seiner Kantate „Vom bäuerlichen Leben", die zwischen liedhaften und oratorischen Bewegungen wechselte, verwandte er die Form des Melodrams, die sich aber in künstlerisch fragwürdigem Sinne zeigte.

Das Widerspiel zwischen künstlerischem Können, künstlerischen Wollen und künstlerischer Erfahrung, das aus den neuen Kompositionen der Braunschweiger Musiktage der HJ. sprach, nahm auch im übrigen einen weiten Raum ein. Junge, infolge ihrer Jahre aber noch nicht mit der nötigen Praxis ausgestattete Könner standen denjenigen HJ.-Führern gegenüber, die auf Grund ihrer langjährigen Arbeit als Jugendmusikführer Erfahrung und künstlerische Reife erlangten. Infolgedessen waren die fruchtbarsten Ergänzungen der Teilnehmer untereinander möglich. Das Verhältnis zwischen den älteren und jüngeren Kameraden gestaltete sich dabei so einheitlich, daß der Gleichklang der Gesinnung den natürlichen und verständlichen Widerstreit der Generationen weitgehend auslöschte. Gerade in den Kreisen der HJ. ist man sich besonders klar darüber, wie wichtig es ist, allen Gefahren einer inneren „Überalterung" der maßgeblichen Jugendmusikführerschaft durch die Lebendigkeit ihrer Musizierhaltung aus dem Wege zu gehen. Ungestüme Vorstöße neuer und jüngster Begabungen werden immer in lebendiger Wechselwirkung mit den Erfahrungen der Reiferen bleiben müssen. Nur so ist die geplante fachliche Vertiefung denkbar, nur so läßt sich mit der Zeit ein Musikgut aufbauen, das in seiner engen Verbindung von „Tradition und Fortschritt" zum gesicherten volklichen Bestand wird.

Die Deutsche Musikbühne in Berlin

Die Wanderoper der NS-Kulturgemeinde, die Deutsche Musikbühne, ist längst zu einem festen Begriff im deutschen Musikleben geworden. Ganz auf wirkliche Ensemblekunst eingestellt, reist sie mit ihren äußerst vielseitigen und wandlungsfähigen Darstellern und einem kleinen, aber erprobten Orchester durch Deutschland, um namentlich den opernfernen Städten und Städtchen gute Aufführungen von Meisterwerken der deutschen Opernliteratur zu bieten.

In dieser Spielzeit wird sie von Intendant Erich Seidler geleitet, der als langjähriger Opern- und Rundfunkdirigent besonders berufen war, die mit dem Namen der Deutschen Musikbühne nun schon verbundene Tradition zu pflegen und erfolgreich weiter zu entwickeln. Das Gastspiel in Berlin ist in jedem Jahre ein guter Prüfstein für die monatelange sommerliche Probenarbeit der Bühne, die sich in jeder Spielzeit nur auf wenige Werke beschränkt, die jedoch in allem und jedem „sitzen" müssen. Das Repertoire besteht in diesem Jahre aus zwei Opern und einer Operette: Mozarts „Figaro", Rossinis „Barbier von Sevilla" und Kollos „Die Frau ohne Kuß". Das Berliner Gastspiel war auch insofern aufschlußreich, als die Musikbühne fast unter denselben Bedingungen arbeiten mußte wie in den Kleinstädten der Provinz: in zwei Kinotheatern, dem Titania-Palast in Steglitz und dem Stella-Palast in Köpenick, mußte „wanderopernmäßig" die Bühne hergerichtet werden, nur daß diesmal ein Großstadtpublikum den Raum füllte. Die Leistungen der Opernmitglieder sind daher auch von diesem Standpunkt aus zu bewerten. Es will schon etwas heißen, Abend für Abend in einem anderen, oft ungeahnten Tücken bergenden Raum auf improvisierter Bühne zu stehen und doch mit der gleichen Hingabe und vor allem der gleichen Wirkung klassische Operngestalten lebendig und glaubhaft zu machen, wie die Sänger eines festen, gut eingerichteten Theaters. Die wertvolle Kulturarbeit, die diese kleine, in werkdienende Gemeinschaft zu einer an Gesinnung und Können vorbildlich zusammengeschlossenen Künstlerschar nunmehr seit Jahr und Tag leistet, wird allein schon aus der Zahl von 160 Vorstellungen deutlich, durch die in diesem Jahre weit über 100 000 Volksgenossen mit guter Opernkunst bekanntgemacht werden.

Mit einer Nachtvorstellung in Steglitz startete die Deutsche Musikbühne. Kollos Operette „Die Frau ohne Kuß", die den diesjährigen Spielplan im Sinne fröhlicher Unterhaltungskunst auflockert, gehört zu den Werken, die melodische Eingänglichkeit mit einer geschickt gemachten, mit wirksamer Komik durchsetzten Handlung verbinden. Der Spielleiter Richard Kreideweiß sorgte für einen flotten Handlungsverlauf und hielt dabei, bis auf einige leicht zu vermeidende Derbheiten im Dialog, die Linie einer gepflegten Operettenkunst. Freundliche, zweckentsprechende Dekorationen von Ernst Schütze, eine achtbare Orchesterleitung unter Erwin Jamrosys Stabführung und die ansprechende Darstellung durch Luise Croissant, Werner Boedeker, Hans Müller, Günter Hensellek und Paul Winter hielten die gute Laune der Hörer bis weit nach Mitternacht aufrecht.

Killer.

Der zweite Abend brachte im Berliner Osten, in Köpenick, die Aufführung des „Barbier von Sevilla". Reinhold Kreideweiß hat das reizende Werk Rossinis mit sicherer Hand (vor allem für komische Wirkungen) inszeniert. Die sprühende und leichtbeschwingte Musik Rossinis stellt an Orchester und Sänger große Ansprüche. Das jetzt prächtig eingespielte Orkester der Deutschen Musikbühne brachte unter der temperamentvollen Leitung von Ferdinand Ludwig Herz die Partitur im Kammermusikton zum Klingen.

In der Barbier-Aufführung gefiel vor allem der helle, blitzblanke Koloratursopran von Maria Grieser, die das Rosinchen mit Koketterie und Anmut spielte. Ernst Pfeil als Graf Almavia spielte und sang kultiviert. Der urkomische, stimmlichere Friedrich Hein als Dr. Bartolo, der gelenkige und schön singende Hans Heinicke in der Titelrolle als Barbier, Hans Müller als Basilio und Carola Richter als Marcelline, sie alle konnten sich neben den anderen Mitwirkenden oft auf offener Bühne Beifall holen. Der Bühnenbildner Ernst Schütte hätte trotz beschränkter Mittel eine festere und wirksamere Dekoration schaffen können. Wackelwände stören auch bei einer Wanderbühne. Schultze.

Auch der letzte Abend an gleicher Stelle stand im Zeichen heiterer, beschwingter Opernkunst. Mozarts „Figaro" dürfte gerade in Siegfried Anheißers klarer und verständnisfördernder Übersetzung den Zwecken einer Wanderbühne besonders entgegenkommen. Intendant Erich Seidler hatte diesmal selbst die musikalische Leitung und brachte mit dem sauber einexerzierten Orchester die Feinheiten der Partitur zu schöner Wirkung. Richard Kreideweiß' Inszenierung betonte bewußt den Buffocharakter des Werkes, dem auch Maria Grieser und Hans Heinicke als gräfliches Paar, Luise Croissant als muntere Susanna, Hans Müller als gesanglich und darstellerisch

gleich guter Figaro, Trude Rueff als Cherubin, das Intrigantentrio Carola Richter, Paul Winter und Friedrich Heim, ferner Eugen Kinzler und Else Werscher gerecht wurden. Der Beifall mag der wackeren Künstlerschar gezeigt haben, daß man auch in Berlin die wertvolle künstlerische Arbeit der Deutschen Musikbühne zu schätzen weiß.

Killer.

Vom Musikdrama zur Volksoper

Ottmar Gersters „Enoch Arden"

Uraufführung im Düsseldorfer Opernhaus

Wenn sich die Herren Komponisten von heute darüber wundern, daß ihre Musik im Volke nicht den erwarteten Widerklang findet, so muß ihnen immer wieder gesagt werden, daß noch stets die simple Gradlinigkeit eines urwüchsigen Musikantentums eher anspricht als eine mit metaphysischem Ballast vollgepackte Tonsprache, die nur dem „Kenner" und diesem auch nur nach mehrmaligem Hören verständlich ist. Warum erschließen sich beispielsweise Verdis „Troubadour" oder Eugen d'Alberts „Tiefland" — auf eine Wertung sei hier ausdrücklich verzichtet — auf Anhieb? Warum marschiert der Italiener Puccini auch heute wieder an der Spitze der deutschen Opernstatistik? Weil sie die Menschen bei den elementaren Gefühlen packen, weil sie große Leidenschaften hinstellen und ihre musikalische Sprache in leichteste Greifbarkeit umsetzen. Da steht dann Genialisches neben Trivialem, also jene Mischung, die auch dem Alltag des Lebens das Gesicht verleiht. Sie ist die rechte Hausmannskost, nach der das Theater heute mehr denn je verlangt, um seiner Kulturaufgabe mit künstlerischen Mitteln — ohne Abstieg in die Niederungen einer ebenso öden wie blöden Schlageroperette! — dienen zu können.

Ottmar Gersters jüngste Oper „Enoch Arden" ist ein großer Schritt voran auf dem Wege zur Volksoper. Ein hoffnungsvoller Lichtblick im Gegenwartsschaffen und ein erfreulicher Meilenstein in der Entwicklung des Komponisten! Gerster ist ein urwüchsiger Musikant, der seine Herkunft aus dem Orchester nie verleugnet hat. Bevor er als Lehrer an die Essener Folkwangschulen berufen wurde, wirkte er als Solobratscher in Frankfurt am Main. Dieser Vergangenheit verdankt er eine Handwerksgesinnung, die mit beiden Füßen in der Praxis verwurzelt ist. Was er schreibt, klingt. Daß es im Einfallsmäßigen gelegentlich von außerhalb bezogen ist, braucht nicht verschwiegen zu werden. Wer jahrelang im Orchester gespielt hat, hat es oft wirklich schwer, sich von den vielen Eindrücken und Erinnerungen freizumachen. In Gersters erster Oper „Madame Liselotte" verdunkelten noch zahlreiche „wandernde Melodien" die freie Sicht auf einen persönlichen Stil. Im „Enoch Arden" weht ein frischerer Wind. In der Plastik der thematischen Einfälle erreicht er eine Gegenständlichkeit, die in der volkstümlichen Derbheit eines Schiffertanzes ebenso unmittelbar anspricht wie in der volksliedhaften Innigkeit einer nur leise am Rande des Geschehens aufklingenden Melodie.

Vor allem hat die Oper ein Textbuch, das mit leidenschaftlichem Erleben geladen ist und von großen Gefühlsspannungen überquillt. Der „Enoch Arden"-Stoff gehört zu den ewig gültigen Motiven der Weltliteratur. Der Heimkehrer, der nach langjähriger Abwesenheit seine Frau mit einem anderen Manne verheiratet antrifft, ist eine tragische Gestalt, die in der Verserzählung des englischen Dichters Alfred Tennyson ihre poetische Verklärung gefunden hat. K. M. von Levetzow gestaltete nach Tennysons „Enoch Arden" die Handlungsunterlage für Gersters Oper. Im englischen Original unternimmt der Kapitän Enoch Arden eine Überseefahrt, um sich nach seiner Rückkehr zur Ruhe zu setzen. Über zehn Jahre wartet die Frau auf seine Heimkehr. Als endlich durch eine Flaschenpost der Tod Ardens bestätigt wird, gibt sie den Werbungen des Windmüllers nach, als dessen Frau sie das Glück der Seßhaftigkeit findet. Enoch Arden aber lebt. Bei dem Untergang des Schiffes konnte er sich auf eine insame Südseeinsel retten, von der er nach qualvollem Robinson-Dasein gerettet wird. Unerkannt kehrt er in die Heimat zurück und erfährt die Geschichte seiner Toterklärung. Um das Glück seiner Frau nicht zu zerstören, gibt er sich nicht zu erkennen, sondern sucht und findet den Tod im Meer. Die Opferbereitschaft seiner Liebe ist das Hohelied tragischer Größe, die herb und still verzichtet. In einem tragischen Leben reift alles zu Ende, aber der Untergang hat keine Schwere, wenn einer dahinter steht. Hier nimmt der alte Enoch Arden von seinem Sohn, der ihn nicht kennt, Abschied: „Das Leben geht weiter!" Er wird in dem jungen Enoch Arden weiterleben. Der Textdichter hat die Handlung dramatisch zugespitzt und sich dabei auf weite Strecken von Tennyson entfernt. Frau Annemarie fällt dem Windmüller schon gleich nach der Abreise ihres Mannes wie eine reife Frucht in den Schoß. Auch der Verzicht Enoch Ardens wird psychologisch

in theatralischem Sinne unterbaut. Nach seiner Heimkehr offenbart er sich dem Windmüller. Erst als er Annemarie gegenübertritt, ohne von ihr erkannt zu werden, und ihr Entsetzen bei dem Gedanken an seine mögliche Rückkehr fühlt, ringt er sich zu dem Verzicht durch.
Ottmar Gersters Musik ist in Form, Inhalt und Ausdruck dem modernen Zeitstil verbunden. ohne auf die Grundlage der Tradition zu verzichten. Pathos und Sachlichkeit sind wirkungssicher verteilt. Der lebendigen Frische arioser Sätze, bei denen der Komponist einem freien Musiziertrieb die Zügel schießen läßt, stehen allerdings auch weite Strecken bloßer Untermalung gegenüber, die ziemlich unbedenklich „hingehauen" sind. Enoch Ardens Einsamkeit auf der Südseeinsel wird zu einer Geräuschkulisse ausgemalt, die auf tiefere musikalische Eindringlichkeit verzichtet. Die Polterabendmusik vor der Hochzeit Annemaries mit dem Windmüller streift bedenklich die Grenzen des in einer Oper noch eben Tragbaren. Die Höhepunkte der Dichtung und Musik fallen harmonisch zusammen. Wo sich die Lyrik zu seelischer Besinnlichkeit erhebt, greift sie unmittelbar ans Herz. Der Untertitel der Oper heißt „Der Möwenschrei", der als Motiv (ähnlich wie der Falkenruf in Richard Strauß' „Frau ohne Schatten" durch das ganze Werk geistert und die Grundstimmung festhält.
sang den Enoch Arden mit charakteristischer Schärfe und einer wuchtigen Klangstärke, der der rauhe Beiklang wohl anstand. Die Gestalt der Annemarie kann man sich nicht menschlicher und blühender denken als in der Verkörperung Lotte Die Düsseldorfer Oper hatte ihren großen Tag. Die Uraufführung war von höchstem Rang. An erster Stelle ist Hugo Balzer zu nennen, der der Musik alles an herbem Wohllaut und dynamischer Fülle abzugewinnen wußte. Wie er ihre pathetische Geste unterstreicht, den Orchesterklang registriert und die Sänger überlegen führt, — all das trägt den Stempel unantastbarer Größe. Balzers Name zwingt dazu, zugleich des herrlichen Orchesters zu gedenken, das über jedem Lob stand. Und auch der von Michel Kühl studierte Chor war ein tadelloses Instrument in der Hand des Dirigenten. Hubert Franz entfaltete ein ungemein lebendiges Spiel. Düsseldorfs Oper hat Sänger großen Stils. Franz hat aus ihnen gleichwertige Darsteller geformt. Josef Lindlar Wollbrandts, die Stimme und Ausdruck in einer edlen Schale der Empfindung trägt. Henk Noort war als Windmüller ein singender Schauspieler, der mit sich steigernder tenoraler Kraft zu dramatischer Größe emporwuchs. Käthe Geyer sang den jungen Enoch Arden mit sympathischer Frische und Natürlichkeit. Hans Peter Mainzberg wirkte als Schultheiß nicht ohne Steifheit würdevoll. Paul Walters Bühnenbilder atmeten Seeluft. Sie trafen die Stimmung jeder Szene in einer malerischen Werktreue, die sofort den der Musik entsprechenden Akkord anschlug. Damit waren alle Vorbedingungen für einen ehrlich erarbeiteten Erfolg gegeben. Die Aufnahme der Oper übertraf alle Erwartungen. Schon nach dem ersten Bild war ihr Triumpf entschieden. Das bis auf den letzten Platz besetzte Haus ging mit einer Begeisterung mit, die Werk und Aufführung in gleichem Maße auszeichnete. Am Schluß erschien auch der Komponist, stürmisch begrüßt von Beifallsalven, vor dem Vorhang.

Friedrich W. Herzog.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Beziehungslinien zwischen Musik und Rundfunk

Von Kurt Herbst, Berlin.

Der Rundfunk hat kein Gebiet so schnell erobern können wie das der Musik. Der Musiker setzte sich vors Mikrophon und wurde so gleichsam unbemerkt mit der funkischen Vermittlungstechnik verbunden; der Hörer nahm gleichzeitig am Lautsprecher den musikalischen Klang wahr und erweiterte dann den Namen der Musik, die er so „nur" hören konnte, mit dem Teilbegriff „Funk". Es entwickelte sich hieraus sehr spontan eine funkmusikalische Begriffsbildung, die leider auf der eben beschriebenen Erfahrungsbasis stehen blieb. Das „leider" bezieht sich dabei hauptsächlich auf zwei Umstände: Es ist dies einmal, daß mit und auf Grund einer solch improvisierten Bezeichnung funkmusikalisch manchmal über ein Musikprogramm auch Urteile nach der allgemeinfunkischen Seite hin abgegeben wurden, ohne daß dies der Eigengesetzlichkeit und dem Wesen der gespielten Musik immer grundsätzlich entsprach. Weiterhin konnten bei dieser „großzügigen" Verteilung der Wortverbindungen Funkmusik und funkmusikalisch dann die Fälle und Möglichkeiten, bei denen die funkischen Eigenheiten ihren tatsächlichen Einfluß auf das Musikstück, seine Entstehung und Gestaltung ausübten, nur am Rande mitgeführt werden.

Natürlich hat die Bezeichnung Funkmusik oder funkmusikalisch einen durchaus eingängigen Sinn, wenn hier im Gegensatz zur sonstigen Musik alle diejenige Musik bezeichnet werden soll, die lediglich mittelbar durch Mikrophon und Lautsprecher dargeboten wird. Trotzdem ist diese Bezeichnung sehr einseitig entwickelt, wie es im folgenden gezeigt werden soll.

Denn unter Musik verstehen wir ja alle sinnvoll gestalteten und bestimmt geformten Klangzusammenhänge; und wenn wir dann noch besonders von einer Volksmusik, einer Opern-, Tanz-, Programm-, Filmmusik usf. sprechen, so behalten wir unsere Gesamtauffassung von der Musik bei und charakterisieren die einzelnen Musikwerke und Musikstile nur noch näher durch die gleichsam kompositorische Mitwirkung der einzelnen musikinteressierten Gruppen, Ideen, Formen und sonstigen Stileinflüsse, wie sie für die Kulturverbundenheit unserer Musikentwicklung typisch waren und bleiben werden. Bei dem Worte Funkmusik müßten wir also entsprechend an diejenigen Musikwerke denken, die unter dem direkten Einfluß des Rundfunks entstanden sind und in besonderer Weise seinen musikalischen Klang- und Formvoraussetzungen entsprechen. Statt dessen lenkt uns die Verwendung des Begriffs Funkmusik mehr auf einen Sinn hin, der sich ganz auf die mittelbare Wahrnehmungsform des Rundfunks bezieht, keineswegs aber auf etwas musikalisch besonderes im musikalischen Gesamtrahmen, wie wir es ähnlich den oben genannten Begriffen wie Volks-, Opern-, Filmmusik usf. auch hier vom Stilgebiet des Funkmusikalischen erwarten könnten. Wohl hatte der Lautsprecherklang als solcher in seinen allerersten Entwicklungsphasen mitunter manchmal etwas eigenartiges, um nicht zu sagen: störendes an sich, das für ein musikalisches Ohr anfänglich die funkische Wahrnehmungsform als solche in den Vordergrund schob, aber von der funktechnischen Seite aus sehr bald beseitigt wurde. Um so auffallender ist es aber, daß sich die Begriffe Funkmusik und funkmusikalisch immer noch sehr äußerlich ihrer Bedeutung nach an die funkische Wahrnehmungsform anlehnen, obwohl erstens diese Wahrnehmungsform, wie eben bereits gesagt, bei der Musik gar nicht mehr eine klanglich verändernde Rolle spielt und zweitens der Begriff Funkmusik bei seinem sinnverwandtschaftlichen Nachbarverhältnis zur musikalischen Begriffswelt nach einer stilistisch ganz anderen Bedeutung hindrängt. Noch stärker soll aber hervorgehoben werden, daß wir jedesmal mit der Bezeichnung: Funkmusik an ein Musikprogramm — und zwar oftmals nur deshalb, weil es im Rundfunk aufgeführt wird — funkmusikalische Fragen und Urteilsmaßstäbe herantragen, die an sich der Eigengesetzlichkeit der betr. Stücke stilistisch fernstehen und ihrer funkischen Aufführung höchstens nur noch auf dem Wege ihrer Funkverbreitung begegnen können.

Musik und Rundfunk (Rundfunk hier nicht nur in seiner funktechnischen Wirksamkeit, sondern auch in seiner geistig-organisatorischen und besonders-formbildenden Kraft) zeigen sich auch hier wie immer als zwei wesensmäßig verschiedene Gebiete, die bis zu einem gewissen Grade füreinander, aber dennoch unabhängig voneinander geworden sind und trotzdem unter gegebenen Umständen miteinander gestaltet werden können. Dieses Füreinander besteht etwa in einer musikalischen Rundfunkveranstaltung, wo sich beispielsweise der Rundfunk hier mit seinen musikalischen Kräften und dort mit seinen funktechnischen Kräften für ein klassisches Sinfonieprogramm und seine funkische Verbreitung einsetzt. Das Miteinander ist dagegen eine eigentliche funkmusikalische Werkverbindung, wie wir ihr beispielsweise in der Rundfunk-Kantate „Der Flug zum Niederwald" von Ottoheinz Jahn und Herbert Windt begegneten, wo die im wesentlichen nur funkisch ermöglichten Darstellungsmotive und Motiv-Verkettungen teils von der Musik und teils von Text und Musik (Verbindung) kantatenhaft verarbeitet wurden.

Diese beiden Beispiele: das vom Rundfunk übertragene klassische Sinfonieprogramm und den musikalischen Teil der Rundfunkkantate, den wir im folgenden kurz als „Funkmusik" bezeichnen möchten, wollen wir noch unter einem a n d e r e n Gesichtspunkt ausführen, um die Unzulänglichkeit der bisherigen „funkmusikalischen" Begriffsverwendung und Urteilsbestimmung auch hierbei nachzuweisen.

Wir sagten also bereits, daß sich die Bezeichnung funkmusikalisch zumeist auf die funkische Wahrnehmungsform bezieht. Wir stellen uns nun nochmals beide eben erwähnten Musikprogramme vor, die sich der Hörer A zu Hause an seinem Lautsprecher und der Hörer B direkt im großen Konzertsaal des Rundfunksenders anhören. Der Hörer A müßte nun im Sinne der alten Begriffsbedeutung sowohl vom klassischen Sinfoniekonzert wie auch von der Funkmusik der Kantate behaupten, er habe in beiden Fällen zwei funkmusikalische Veranstaltungen wahrgenommen, während der Hörer B, der beide Programme direkt im Aufführungssaal des Senders gehört hat, hier von einem klassischen Sinfonieprogramm und dort von einer Kantaten- oder einer kantatenhaften Programm-Musik zu sprechen hätte. In beiden Beispielen tritt das Charakteristische der funkmusi-

kalischen Stilbildung zu undeutlich hervor, hier zu sehr und dort zu wenig. Denn um musikalische Veranstaltungen des Rundfunks handelt es sich in beiden Fällen, während dagegen das spezifisch Funkmusikalische uns erst in der zweiten Musikveranstaltung begegnet.

Diese Fragen der Übertragung, des Raumes, des spielenden Orchesters usf. müssen deshalb bei der Betrachtung, Behandlung und Beurteilung der musikalisch-stilistischen Gesamt- oder Programmsituation erst einmal zurücktreten, weil sie (die Fragen) ja gerade beim Rundfunk ständig wechseln können, ohne damit die musikalische Situation unbedingt verändern zu müssen. Denn wir sprechen ja auch nicht bei einem sinfonischen Orchesterkonzert lediglich deshalb, weil es rein räumlich in einem Opernhaus dargeboten wird, wie von einem Opernkonzert (vielleicht höchstens von Opernhauskonzerten, um darin den Zusammenhang von Veranstaltern und Opernhaus zum Ausdruck zu bringen). Bei einem Opernkonzert wird es sich nämlich sinngemäß nicht mehr um die Darbietung von Werken der sinfonischen und solistischen Konzertmusik handeln, sondern um eine konzertgeformte Zusammenstellung von Opernwerken bzw. Opernzitaten, deren Eigengesetzlichkeit sowie Beurteilungsmaßstäbe weniger auf absolutmusikalischen, als vielmehr auf opernmusikalischen Grundsätzen beruhen.

Damit wollen wir jedoch nicht ohne weiteres das Verhältnis von Musik und Oper mit dem von Musik und Rundfunk gleichsetzen, wo ja Musik und Rundfunk, wie wir bereits sehen konnten, in einer stilistisch viel breiteren und lockeren Verbindung stehen. Was der Rundfunk dabei hauptsächlich für das Musikleben gebracht hat, ist eine starke Belebung im musiksoziologischen Sinne. Damit wird aber keineswegs alle Musik, die durch den Rundfunk aufgeführt oder übertragen wird, ohne weiteres zu einem funkmusikalischen Betrachtungs- und Beurteilungsgegenstand. Von einer ausgesprochenen Funkmusik läßt sich vielmehr erst dann sprechen, wenn tatsächlich die funkischen Formen und Bedingungen einen solchen inneren Einfluß auf die Entstehung oder Umgestaltung eines für den Funk zu schaffenden oder umzustellenden Musikstücks gewinnen können oder wenn die Wiedergabe eines Musikstücks durch den Rundfunk stilistisch so stark berührt wird, daß hier das Klangergebnis eben nicht mehr allein nach absolut musikalischen, sondern auch nach eigentlich funkmusikalischen Gesichtspunkten erlebt und beurteilt werden muß.

Freilich wird sich aber auch hier das Funkische nur als eine formbildende Einwirkungskraft zeigen, bei der das Musikalische stets grundlegend bleiben und nur entsprechend umgestaltet werden wird. Jede musikalische Umgestaltung, von welcher Seite sie auch kommen mag, ist aber zugleich — und das wird stets ihr musikalisch-einheitlicher Interessenspunkt sein — eine Stellungnahme zum musikalischen Gesamtstil, die von diesem nach absolutmusikalischen Gesichtspunkten und Stilgrundsätzen beantwortet werden muß. Dies betrifft somit auch die Beziehungslinien zwischen Musik und Rundfunk, die sich stilistisch um so klarer auswirken, je bestimmter und deutlicher die dafür in Frage kommenden Stilkräfte hier der Musik und dort des Rundfunks im Verhältnis zueinander erfaßt werden.

Funkmusikalische Auslese

München (Montag, 19. Oktober, 20.10): Die Eröffnung einer Bayreuther Liszt-Gedenkwoche war mit der Aufführung des Lisztschen Oratoriums „Die Legende von der heiligen Elisabeth" Solisten, Chor und Orchester der Budapester Oper übertragen worden. Die Aufführung machte den Versuch, die Formgliederungen und Handlungsvorgänge dieses Oratoriums szenisch darzustellen und unter Heranziehung von szenischen Bildern und choreographischen Darstellungsmitteln bühnenmäßig aufzulockern. Am Lautsprecher konnte man diese szenische Auflockerung der musikalischen Oratorienform an der dramatisch intensivierten Gestaltung der musikalischklanglichen Wiedergabe erkennen und entsprechend dieser Feststellungen dem musikalischen Gesamtleiter der Aufführung, Janos Ferencsik, den künstlerischen Erfolg bestätigen.

Deutschlandsender (Mittwoch, 21. Okt., a) 21.15): Otto Dobrind setzte sich sehr lebendig mit seinem Orchester für Neue Unterhaltungsmusik ein, die jedoch stilistisch einen etwas zwiespältigen Eindruck hinterließ. Ernst Roters zeigt in seiner Tanzsuite Nr. 2 sehr viele, an sich charakteristische Einfälle, die er jedoch sehr kurzatmig und vor allem stilistisch uneinheitlich behandelt (vgl. deutschen Tanz!) Wir hörten dann zwei kleine Orchesterstücke von Mackena, die bei ihren fugati-artigen Klangbildungen wenig überzeugen und beinahe an einen beziehungslosen Atonalismus erinnern. Einen sehr reizenden Einfall zeigte danach A. Luig mit seiner Tanzsuite „Generationen". Abgesehen davon, daß der dritte „Tanz der Kinder" etwas sehr kurz wegkam, schaffte sich der Komponist mit einer Art querständigen Harmonisierung der Dreiklangstöne ein Klangmaterial, das er sehr originell zu seiner tänzerischen Unterhaltungsmusik gestaltete.

b) (23.00 Übertragung aus Brüssel I): Das Europäische Konzert brachte diesmal aus Brüssel

unter der äußerst wirkungsvollen Gesamtleitung von Désiré Defauw die dramatische Kantate für Soli, Chor und Orchester „Francesca da Rimini" von Paul Gilson mit dem Text von Jules Guillaume, der sich an eine Episode aus Dantes „Hölle" anlehnt. Der äußerst dramatisch gestaltete Text veranlaßt den Komponisten, auch musikalisch von zwei dramatischen Gegensätzen auszugehen, die er hier mit dissonanzverschärften Vorhaltsakkorden und dort mit einer harmonisch geklärten Tonfärbung sehr eindringlich zeichnet. Mit der dramatisch dunklen Färbung steht er der motivischen Klangstimmung der Romerzählung aus Wagners „Tannhäuser" etwas nahe, während er dann als Gegensatz eine mehr hellklingende Harmonik im Sinne der jüngeren Neuromantik folgen läßt. In der Behandlung des Materials zeigt der Komponist eine sehr selbständige Gestaltungskraft.

Köln (Freitag, 23. Oktober, 22.30): In dem Konzert des Großen Orchesters, das Otto Julius Kühn sehr frisch leitete, hörten wir sehr viel zeitgenössische Musik, von der wir bereits das Cellokonzert v. Hans Chemin-Petit und die sehr gesunde „Bäuerische Festmusik" von Walter Jentsch aus früheren Sendungen bzw. Besprechungen kennen. Neu waren uns eine „Suite im alten Stil" von Hans Welp, der hier den alten Suitenstil hauptsächlich mit einer differenzierteren Harmonik bereichert, und die von Anni Bernards sehr eindringlich gesungenen Lieder für Alt und Orchester von Fritz Brandt; der Komponist geht in großen Linien auf seine Texte ein und weiß ihren Ausdruck in modulatorisch eigenen Klangstimmungen zu erfassen und zugleich musikalisch einheitlich zu gestalten.

Breslau (Sonntag, 25. Oktober, 20.10): Der Breslauer Rundfunkdirigent zeigte sich bei der Oper „Gevatter Tod" nach einem Märchen von Grimm als Textdichter und Komponist. Er steht dabei mit seinen klanglichen Idealen sehr der Neuromantik nahe, deren Klangmaterial er sehr textgebunden verarbeitet und einheitlich gestaltet. Die Aufführung leitete sehr liebevoll Ernst Prade.

Köln (Donnerstag, 29, Oktober): Funk-Uraufführung der Oper „Enoch Arden" von Ottmar Gerster (Musik) und K. M. v. Levetzow (Text). Funkbearbeitung von P. H. Gehly. (Vgl. auch Uraufführungsbericht vom Düsseldorfer Opernhaus.) Es handelt sich hier um einen der wenigen Fälle, daß hier eine Oper kurz vor ihrer Bühnenuraufführung unabhängig von dieser noch durch den Rundfunk urgesendet wird. Der Hörer mußte natürlich dabei auf das Bühnenbild verzichten, was jedoch durch die ausgezeichnete Gehlysche Funkbearbeitung nach Möglichkeit vollständig überbrückt wurde. Desgleichen waren unter der der sehr beweglichen musikalischen Gesamtleitung von Otto Julius Kühn — ihm standen als Spielleiter Josef Christian und als Chorleiter Josef Breuer zur Seite — die musikalischen Partien der Solisten und des Ensembles bis zum Orchester hin so dramatasch echt herausgearbeitet, daß man hier tatsächlich von einer selten gut gelungenen Opernsendung sprechen muß. So sei beispielsweise nur an die ganz hervorragende Darstellung des Enoch Arden durch Josef Lindlar erinnert, mit dessen Nennung wir zugleich die Leistungen der anderen Darsteller werten möchten. Es wäre sehr schade, könnten wir dieser Opernsendung nicht noch mehrmalig im Funk begegnen, zumal der Nachbearbeiter die Handlung in ihren Hauptlinien textlich und musikalisch so gut herausgestaltet hatte, daß man bei dieser pausenlosen Opernsendung von ca. zwei Stunden trotz Verzicht auf das Bühnenbild beinahe noch die Kürze der Vorführung bedauern mußte.

Hamburg (Sonntag, 1. November, 20.00): Reichssender Hamburg hatte für sein zweites Volkskonzert (Hamburger Musikhalle) den hervorragenden M. Robert Casadesus-Paris gewonnen, der sowohl beim Krönungskonzert von Mozart wie beim Klavierkonzert in A-dur von Franz Liszt wertvollste Proben seines musikalischen sowie klavieristischen Könnens abgab. Es war schon sehr viel, daß sich das begleitende Orchester unter der Leitung von Helmuth Thierfelder weitgehendst dem flüssigen Mozartstil des Solisten anpassen konnte, wenn es auch unter sich die Einheit der französischen Eleganz nicht ganz erreichte und dann mehr einer — bereits in der einleitenden Orchester-Suite gezeigten — dynamischschweren Mozartauffassung zuneigte, die dann Bernhard Jakschtat mit der musikalisch-pointiert vorgetragenen Register-Arie des Leporello (Don Giovanni) etwas überbrücken konnte. Zwischen Mozart und Liszt stand die musikalisch saubere und exakte Wiedergabe des R. Straußchen „Don Juan". (Die zum Abschluß gebrachte Berlioz-Ouvertüre Le carneval romain mußten wir leider versäumen.)

Berlin (Montag, 2. November, 20.10): In dem sehr guten 1. Schuricht-Konzert (vgl. die vorzügliche Wiedergabe der 5. Beethoven-Sinfonie!) stellte Carl Schuricht als Uraufführung die 9. Sinfonie von Hans Fleischer vor. Wir haben den Komponisten von anderen Uraufführungen her noch in recht guter Erinnerung, während uns diesmal jedoch seine Haltung stilistisch nicht so überzeugen konnte. Um die Ausdrucksformen dieser Sinfonie kurz zu beschreiben, so kommt der

Komponist in seiner Orchesterbehandlung und Steigerung zeitweilig Bruckner nahe, ohne aber das von ihm so gewählte Material nun noch besonders neu und zwingend zu vertiefen. Hans Fleischer trägt hier wiederum mit der modulatorischen Behandlung seiner Klänge und mit der harmonischen Verdichtung seiner dominantischen Spannungsakkorde eine durchaus zeitgenössisch-musikalische Note. Diese musikalisch-klanglichen Materialeigenschaften drängen sich aber in sehr kurzatmig verwendeten Motiven auf und lassen diesmal so die (von Fleischer erwartete) große Linie der thematisch-ausgeglichenen Behandlung etwas vermissen.

Deutschlandsender (Donnerstag, 5. Nov., 20.45): Das Große Orchester des Deutschlandsenders, das jetzt unter seinem Dirigenten Hermann Stange sein klangliches Niveau sehr oft an Werken von Hector Berlioz beweist, und bei deren Auffassung vielleicht etwas mehr detaillierte Besinnlichkeit zeigen sollte, ließ nach der Berliozschen Ouvertüre „Benvenuto Cellini" die Sinfonische Dichtung, Werk 19, von Siegfried Burgstaller folgen. Der Zusammenhang zwischen einem Hector Berlioz und Siegfried Burgstaller liegt u. E. nach aber nur in der Vorliebe für ein größeres Orchester, mit dem S. Burgstaller außer klang-ästhetischen Stimmungsbildern nicht viel anzufangen weiß. Er steigert bekannte Klänge der Neuromantik durch chromatisierte Durchgangs- und Vorhaltsnoten, Querstände usf., er verschärft die Dreiklänge durch Hinzufügung von kleinen Sekunden u. a., was trotz scharfzeichnender Dissonanzen sehr weich klingt, weil man nur ein Klangergebnis hört und nicht seine organische Entwicklung in einer charakteristischen Thematik innerlich miterleben kann. Man sehe sich nur die großen Ausmaße dieser sinfonischen Dichtung an vom 1. Thema bis zur Besetzung: „Nach Sonnenuntergang auf der Terrasse eines Parks" . . . für Großes Orchester, Orgel und Klavier.

Berlin (Freitag, 6. November, 20.10): Der bereits im deutschen Rundfunk durch das letzte Internationale Musikfest in Hamburg rühmlichst bekannte italienische Staatssekretär Adriano Lualdi stellte sich diesmal mit dem Orchester des Reichssenders Berlin wieder als ausgezeichneter Dirigent und charakteristischer Komponist vor. Seine aufgeführte „Africa Rhapsodie coloniale" trägt durch Verarbeitung einiger modernen und vielleicht bewußt etwas dunkel gefärbten Klänge eine Art programmsinfonischen Charakter, ohne daß aber dadurch die in sich gestützte musikalische Ausgeglichenheit in irgendeiner Weise von außenher beschwert würde. Das Programm brachte noch u. a. die Sinfonia von Cherubini, die der Dirigent sehr rhythmisch überlegen nahm, sowie als deutsches Werk die Serenade in G-dur für Streichorchester von E. v. Reznicek, deren abgeklärte und überlegenheitere Haltung Lualdi ebenfalls sehr gut traf.

Der 9. November war musikalisch in jeder Form sehr passend abgestimmt. So sei beispielsweise vom abendlichen Hauptprogramm die ausgezeichnete, man möchte sagen: romantisch-exakte Aufführung der Beethovenschen Eroica-Sinfonie durch Hans Weisbach und sein Sinfonie-Orchester erwähnt (Reichssender Leipzig 20.00) sowie danach die „Festliche Musik" vom Frankfurter Rundfunk-Orchester unter Leitung Hans Rosbaud (Reichssender Frankfurt 21.00); wir hörten hier nach dem Vorspiel für Orgel von Lothar Windsperger durch Kurt Utz die Musik für Orchester des 1915 gefallenen Rudi Stephan, der hier ganz auffällig die Klänge der neuromantischen Programm-Musik im absolut-musikalischen Sinne thematisch und kompositionstechnisch verselbständigt, danach die d-moll-Sinfonie „Schmied Schmerz" von Paul Graener, musikalisch selbständig gehalten und lediglich die thematische Grundstimmung dieser Sinfonie als Programmausdruck mit den Worten Schmied Schmerz erfaßt bzw. umschrieben. (Vgl. auch das von Paul Graener selbst geleitete Graener-Konzert mit dem Berliner Philharmonikern; Deutschlandsender, Donnerstag, 29. Okt., 21.00.)

Breslau (Freitag, 13. November, 23.00): Das Große Orchester des Reichssenders brachte unter Leitung von G. E. Rischka Werke von Hans Wedig und Hans F. Schaub. Wedig verkörpert einen sehr vornehmen zeitgenössischen Musikstil. Seine Klänge entwickelt er aus einem sehr überzeugt gestalteten Dur-moll-Gedanken, dessen melodische und harmonische Formungen stilistisch sehr einheitlich und eigen gehalten sind. Danach hörten wir zum erstenmal die Abend-Musik für Orchester (Serenade) von Hans F. Schaub und waren überrascht, welche vorzüglich klingende Unterhaltungsmusik im vornehmen Stile wir hier besitzen. Der Komponist zeigt einen ausgezeichneten harmonischen Kontrapunkt und weiß dabei doch jeden Klang thematisch unentbehrlich zu machen.

Deutschlandsender (Donnerstag, 12. Nov., 21.00): Unter dem Thema „Keine Angst vor der Sinfonie" eröffnete der Deutschlandsender eine Sendereihe, die der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, selbst leitet. Prof. Raabe verstand es dabei in einer vorzüglichen Form, das immer noch durch eine Summe von Vorurteilen beschwerte Problem theoretisch als selbstverständlich anzupacken sowie eindringlich darzustellen und auch entsprechend

praktisch zu belegen. Wir werden die Sendereihe weiterverfolgen und dann im Zusammenhang geschlossen betrachten.

Im Querschnitt erwähnen wir noch Sendungen, die sehr nachhaltig wirkten und an anderer Stelle geschlossen betrachtet werden wie: Gastspiel der Londoner Philharmoniker, übertragen aus der Berliner Philharmonie vom Deutschlandsender, Freitag, 13. November, 20.00; Orchesterkonzerte der Braunschweiger Reichsmusiktage der HJ., übertragen vom Reichssender Hamburg Sonntag, 1. Nov., 11.30, und besonders Donnerstag, 5. Nov., 22.30 u. a. mit der klanglich sehr guten Tafelmusik von Karl Schäfer; von besonderer Bedeutung sind auch die vorzüglichen Max-Fiedler-Konzerte des Reichssenders Berlin mit Werken des 19. Jahrhunderts (2. Konzert Berlin Montag, 16. November, 20.30). Kurt Herbst.

* Die Schallplatte *

Die Schallplatte ein Bestandteil unserer Musikkultur?

Von Herbert Gerigk-Berlin.

Es gibt maßgebliche Stellen, die von der Schallplatte lediglich als einem Handelsgegenstand sprechen. Es gibt andere, die in ihr eine Gefährdung der Hausmusik sehen, ein Werkzeug des Bösen, um die originale Musikwiedergabe abzudrängen. Die Schallplatte wurde totgesagt, als Rundfunk und Tonfilm mit Windeseile ihren Siegeszug antraten und in der steigenden Vollkommenheit der Wiedergabetechnik auch höhere künstlerische Forderungen erfüllen. Aber meist leben die Totgesagten besonders lange. Die Besinnung auf die Eigenheiten der Schallplatte läßt den Umkreis dessen erkennen, der ihr nicht streitig gemacht werden kann und der ihr neben der musikvermittelnden Bedeutung einen hoch zu veranschlagenden erzieherischen und wissenschaftlichen Wert verleiht. Es kommt nur darauf an, diese Möglichkeiten sinnvoll zu verwirklichen.

Die Industrie hat sich lange Zeit auf einen reinen Geschäftsstandpunkt festgelegt, wie es dem Charakter der Aktiengesellschaften schließlich gemäß ist. Nicht die Schaffung von Kulturwerten kann da ein Eignungsnachweis für die verantwortlichen Leiter sein sondern lediglich die Höhe der Dividende. Die komplizierte Patent- und Lizenzenmaschinerie hat bisher verhindert, daß sich eine gemeinnützige Gründung mit kultureller Zielsetzung bildete, die gleichzeitig eine einheitliche musikpolitische Linie einhalten könnte. Das sind auch heute noch Zukunftsträume. Immerhin hat sich vieles gebessert, da jeweils zwischen 5—20 Prozent der Neuaufnahmen Musik ernsteren Charakters enthalten, wobei die Opernarien bereits mitgerechnet werden. Der Rest, besser der Hauptteil setzt sich aus Tanzmusik, Charakterstücken, Märschen, Potpourris und kabarettistischer Unterhaltung zusammen. So ungefähr liegt das Verhältnis der Herstellung, das keineswegs mit dem Verkaufsanteil übereinstimmt. Die Verkaufsstatistik einer der größten Firmen zeigt, daß innerhalb desselben Zeitraums von einer vorbildlichen Aufnahme von sechs deutschen Tänzen Mozarts (also einer im besten Sinne volkstümlichen Kunst) 38 Platten und von dem Walzerlied „Du kannst nicht treu sein" rund 33 000 Platten abgesetzt wurden! Selbst ein Concerto grosso von Händel unter Abendroths Leitung brachte es nur auf 600 verkaufte Platten, während Jan Kiepura und Martha Eggert mit dem Filmschlager „Mein Herz ruft nach dir" in derselben Zeit auf 28 000 kletterten und Pola Negri mit „Mazurka" auf 15 500. Wenn wir dann noch anfügen, daß der 4. Satz aus dem deutschen Requiem von Brahms in einer guten Aufnahme auf 230 Stück gelangte, während der Regentropfen-Tango das Rennen mit 37 000 machte oder selbst der Schlager von der krummen Lanke mit 11 000, dann dürfte die Situation für jeden Einsichtigen klar liegen. Eine Ausnahme bildet hin und wieder einmal ein Werk wie Schuberts „Unvollendete", weil das große Publikum etliche Lieblinge hat, die im gleichen Kurs stehen wie die Serenade von Toselli. Nicht der Kunstwert entscheidet hier, sondern ein Zufallssentiment.

Es soll nicht behauptet werden, daß der Geschmack der Musikfreunde so verheerend aussieht, wie man es auf Grund der vorstehenden Zahlen folgern müßte. Breite Schichten, die gerade für die wertvollere Platte in Frage kommen, haben keinen Zugang zur Schallplatte, weil vielfach die vorhandenen akustischen Wiedergabegeräte die Feinheiten der elektrischen Aufnahmen nicht erschöpfend herausbringen, weil der Preis eine wesentliche Rolle spielt und weil man ohnehin im Rundfunk fast alles hören kann.

Die führenden Gesellschaften haben trotzdem im Laufe der Jahre eine imponierende Folge klassischer und moderner Werke mit den besten Künstlern auf der Schallplatte festgehalten. In der Ver-

pflichtung hervorragender Dirigenten, der leistungsfähigsten Orchester, der namhaftesten Solisten ist ein Wettlauf entstanden, der wundervolle Leistungen ausgelöst hat. Auch weniger bekannte Schöpfungen der großen Meister sind häufig schon in ausgezeichneten Wiedergaben vorhanden. Bei den Hauptwerken hat man die Auswahl und die Vergleichsmöglichkeit zwischen den ersten Orchestern und Künstlern der Welt — Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern neben Toscanini mit den Neuyorker Philharmonikern oder Stokowski mit dem Philadelphia-Orchester. Damit sind wir bei der instruktiven Seite des Plattenhörens, denn es gibt kein besseres Mittel zur systematischen Gehörsschulung als der Vergleich solcher Spitzenkünstler. Das Ergebnis ist nicht ein Starkult ohne Ende, sondern bei ausreichendem Einfühlungsververmögen die Schärfung des Ohres für richtige und willkürliche Deutung unserer großen Meister. Die Schallplatte kann mit ihren Spitzenleistungen auch die Selbstkritik der Musikliebhaber so wecken, daß auch da eine Steigerung des Könnens eintreten muß.

Einen Weg zur Heranführung neuer Kreise an die Schallplatte hat die NS-Kulturgemeinde in Verbindung mit der Lindström-Gesellschaft eingeschlagen, worüber bereits im November-Heft berichtet wurde. Man wird durch den neu gebildeten Schallplattenring Tausende von Musikfreunden für die hochwertige Schallplatte gewinnen, die durch Vorurteile oder durch Zufälligkeiten so lange von ihr ferngehalten worden sind. Man wird vor allem bei dem Abonnementssystem der NSKG. auch bei Werken wie Schuberts Forellenquintett oder einer Sinfonie Auflagen erzielen, die hoffentlich bald schon die Zahlen der Schlagerplatten erreichen. Was es für Hebung des allgemeinmusikalischen Niveaus bedeutet, wenn das Beste unserer Musikliteratur unser ganzes Volk durchdringt, wenn solche Werke wieder und wieder in besinnlichen Stunden angehört werden, das läßt sich noch nicht übersehen, aber es berechtigt zu den kühnsten Hoffnungen. Dann kann die Schallplatte werden, was sie heute noch nicht ist: ein wichtiger Kulturfaktor.

Da für die Mitglieder des Schallplattenringes der NS-Kulturgemeinde jährlich nur eine beschränkte Anzahl ausgewählter Aufnahmen ausgegeben wird und da die leichte Unterhaltung und die Tanzmusik von vornherein ausgeschaltet worden ist, wird die zusätzliche Gewinnung breiter Kreise von Schallplatteninteressenten wahrscheinlich auch sehr bald zu einer weiteren Belebung des Plattenumsatzes schlechthin führen. Es wird kaum einen Besitzer eines Wiedergabegeräts geben, der sich ein Jahr hindurch bei aller Begeisterung nur das Forellenquintett vorspielen wird. So bleibt abzuwarten, wie weit der aktive Einsatz der NS-Kulturgemeinde einem ganzen Industriezweig nicht nur neuen Auftrieb geben, sondern auch die Möglichkeit der Wahrnehmung einer höheren, einer kulturellen Aufgabe erschließen wird.

Neuaufnahmen in der Auslese

Orchestermusik.

Die Sinfonie „Aus der neuen Welt" von Anton Dvorak findet durch das Philadelphia-Orchester unter Leopold Stokowski eine Wiedergabe, die ungeheuer sorgfältig in der Erprobung der Mikrophonmöglichkeiten erscheint. Dadurch kommt die Leistung der einzelnen Instrumentengruppen erst voll zur Geltung. Selbst die Pauke bewahrt hier ihren charakteristischen Eigenklang unverfälscht. So weit die beiden uns vorliegenden Platten die Beurteilung zulassen, ist musikalisch alles partiturgetreu aufgebaut und mustergültig ausgearbeitet, was man nicht von allen Aufnahmen des Orchesters sagen kann. (Elektrola DB 2543/2544.) Eine sinfonische Dichtung des Schweden Kurt Atterberg „Die weisen und die törichten Jungfrauen" gewinnt unter Leitung von Armas Järnefeld, des ersten Dirigenten der Stockholmer Oper, klingendes Leben. Es ist eine volkstümelnde, tänzerisch bewegte Musik, frei von aller Problematik und unmittelbar ansprechend. Vielleicht wäre eine Kürzung des Werkes der Plattenwirkung zugute gekommen. (Odeon 7699.)

Subtilste Feinheit des Klanges und eine liebevolle Durchleuchtung des zarten Stimmgewebes zeichnet Toscaninis Vortrag des Lohengrin-Vorspiels mit den Neuyorker Philharmonikern aus. Das breite Zeitmaß allerdings bringt ein leicht hörbares Schwanken des Tones mit sich, weil die elektrischen Spielgeräte meist nicht ganz konstant in der Umdrehungsgeschwindigkeit sind. Die Platte ist eine Spitzenleistung der Aufnahmetechnik. Sie kann in der Werktreue nicht überboten werden; ihr Klang ist überirdisch. (Electrola DB 2904.)

Der gehobenen Unterhaltungsmusik gehört die Espagna-Rhapsodie von Chabrier an, die in der duftigen Instrumentierung auch ein verwöhntes Ohr fesseln kann. Albert Wolff und das Pariser Lamoureux-Orchester spielen die Rhapsodie spritzig unter besonderer Betonung der spanischen Rhythmik. Bemerkenswert ist die prachtvolle Spielart der Bläser, die der Wiedergabe

eine unerhörte Leichtigkeit verleihen. (Grammophon 35 038.)

Die Vollkommenheit des Aufnahmeverfahrens wird deutlich an zwei Platten mit Liszts sinfonischer Dichtung „Les Préludes". Der blühende Klang dieser Partitur wird durch Erich Kleiber restlos erschlossen. Die Abtönung der schweren Blechbläser zum Streicherkörper der Tschechischen Philharmonie ist so gut gelungen, daß die Wiedergabe einer Qualitätsaufführung im Konzertsaal durchaus gleichwertig ist. Gerade der Musikfreund, der seinen Plattenbestand nicht zu „schwer" werden, der aber trotzdem den Kunstwert nicht außer acht lassen will, sei auf diesen Liszt hingewiesen. (Telefunken E 2022/2023.)

Mit der Berliner Staatskapelle hat der Bruno Kittelsche Chor Händels Hallelujah aus dem „Messias" auf eine Plattenseite gebracht. Die Aufnahme nimmt durch die Wucht der Wiedergabe gefangen. Prof. Bruno Kittel legt den der Musik gemäßen heroischen Zug hinein und er sorgt für größtmögliche Klarheit des Ganzen. Die Platte darf als eine der besten Aufnahmen von Chor (250 Sänger) und großem Orchester bezeichnet werden, die heute vorliegen. Es ist eine NSKG-Platte des Schallplattenringes der NS-Kulturgemeinde.

Instrumentalsolisten.

Walter Rehberg spielt eine anmutige Bearbeitung des Donau-Walzers für Klavier von Schulz-Evler. Die Strauß'schen Weisen werden von pianistischen Arabesken umrankt und Rehberg trägt das Ganze mit schöner Meisterschaft des Anschlags poesievoll vor. Künstlerisch hochstehende Unterhaltungsmusik. (Grammophon 57038.)

Walter Gieseking läßt Händels Grobschmied Variationen und den bekannten türkischen Marsch von Mozart in einer Leichtigkeit des Vortrags erstehen, die sowohl seinem farbigen Klavierspiel wie der Aufnahmetechnik ein glänzendes Zeugnis ausstellen. Die persönliche Eigenart des Spielers wird längst auch bei dem hartnäckig als mikrophonungeeignet verlästerten Klavier ideal erreicht. Die Händelvariationen verleiten Gieseking zum Eilen, was dem Genuß jedoch kaum abträglich wird, da es — zwar veräußerlicht — den virtuosen Glanz steigert. (Columbia LWX 117.)

Schuberts große Wanderer-Fantasie spielt Siegfried Grundeis auf drei Platten, imponierend in der Technik, sauber in der Gestaltung, aber in der Tongebung nicht überall romantisch blühend. Es ist in dieser Wiedergabe solide Hausmusik, und man hätte mehr daraus machen können. Die Werktreue verdient dennoch ein Lob.

(Odeon O—7700/7702.)

Der bekannte Bachforscher und Philosoph Albert Schweitzer hat eine Plattenfolge mit Präludien und Fugen von Joh. Seb. Bach auf einer Orgel der Bachzeit bespielt. Die Aufnahmen nehmen wegen der historischen Treue des Klangbildes eine Sonderstellung unter den Neuheiten ein. Die Registriertechnik Schweitzers, die Phrasierung und die Anlage der Steigerungen sind grundmusikalisch, weil aus gründlichster Kenntnis der Werke empfunden. Der Orgelklang besitzt eine unerhörte Plastik und Klarheit, so daß die Platten für Demonstrationszwecke Verwendung finden können. Uns liegen vor Präludium und Fuge in C-Dur und in G-Moll. (Columbia LWX 146/147.)

Auf dem Klavier spielt Wilhelm Kempff das Bachsche Choralvorspiel „Wachet auf ruft uns die Stimme" in einer eigenen Einrichtung. Der Choral wird schön von den umspielenden Stimmen abgehoben, wie überhaupt der Vortrag ausdrucksstark ist. — Diese Aufnahme bildet den ergänzenden Abschluß einer geschlossenen Wiedergabe des Klavierkonzertes in Es-Dur von Beethoven, das von Kempff großzügig aus dem Vollen gestaltet wird. Pianistisch kommt alles so makellos und perlend heraus, daß die Plattenfolge als Studienmaterial empfohlen werden kann. Der angehende Pianist bekommt den Klang des Orchesters dadurch am besten in das Ohr, zumal wenn hier die Berliner Philharmoniker unter Peter Raabes bei aller Präzision temperamentvoller Leitung mitwirken. Das Soloinstrument beherrscht stets das Klangbild so, daß alle musikalischen Linien des herrlichen Werkes deutlich werden. (Grammophon 67085/67086.)

Ein Mozart-Klavierkonzert aus der reifsten Schaffenszeit des Meisters (F-Dur, K. V. 459) erklingt in einer ausgesprochen romanisch-spritzigen Wiedergabe durch Georges Boskoff und das Pariser Philharmonische Orchester (Dirigent: G. Cloësz). Die ausgedehnten rein orchestralen Partien fangen die ganze Grazie Mozarts ein und Boskoff spielt mit überlegener Wendigkeit und Geläufigkeit. Es gibt aber einige Unklarheiten im Zusammenwirken von Klavier und Orchester, die an der Akustik des Aufnahmeraumes liegen können. So fallen die einzelnen Teile verschieden aus. Die Musikfreunde werden trotzdem die partiturgetreue Aufnahme eines weiteren Mozart-Konzertes begrüßen. (Odeon O—7693/7695.)

Großartig wird die Raumakustik als wirkungssteigerndes Element bei einer Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert durch Georg Kulen-

kampff auf die Platte gebannt. Hier geben die Berliner Philharmoniker unter Schmidt-Isserstedt einen prachtvollen Hintergrund für die Geige ab, und sie treten dann auch wieder gewichtig in Erscheinung, wenn der Solist schweigt. Kulenkampff verbindet die Süße des Tones mit einer durchaus männlichen Auffassung. Da gibt es kein Verwischen der Übergänge, kein Ziehen des Tones. Die Eigenart des großen deutschen Geigers ist bei diesem Konzert besonders klar ersichtlich.

(Telefunken E 2016/2018.)

Den Übergang zur Kammermusik mag eine Seltenheit auf der Platte wie im Konzertsaal bilden: Beethovens schöne Sonate für Klavier und Violoncello in A-Dur (Werk 69 Nr. 3), die in Paul Grümmer einen berufenen Deuter findet. Wilhelm Kempff ist für Beethoven der richtige Partner. Der Celloklang erscheint wie geschaffen für die Gegebenheiten der Schallplatte, wenn das Instrument so gehandhabt wird wie von Grümmer. (Grammophon 57 035/57 036.)

Ein Kleinod ist das ungekürzte Forellen-Quintett von Schubert auf vier Platten, das von der Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker mit Michael Raucheisen am Flügel eine Wiedergabe erfährt, die den höchsten Maßstab verträgt. Raucheisens einzigartige Anschlagskunst bringt sofort eine eigene Atmosphäre in die Aufnahme, die ihren Höhepunkt in dem Variationensatz findet, nach dessen Thema das Werk seinen Namen führt. Die Folge gehört zu den NSKG.-Platten des Schallplattenringes der NS.-Kulturgemeinde, die nur für Mitglieder abgegeben werden. Es ist anzunehmen, daß die vier Meister- und Musterplatten nun in das Haus jedes Musikfreundes dringen werden.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin. In der Staatsoper hörte man die polnische Nationaloper „Halka" von Stanislaus Moniuszko, der in der Musikgeschichte eine ähnliche Rolle spielt wie Carl Maria von Weber bei uns. Trotz der stattlichen Zahl von über 1000 Aufführung der „Halka" in Warschau fand das Werk erst 1935 den Weg auf die deutsche Bühne, als Generalintendant Heinrich Strohm in Hamburg die späte Erstaufführung des 1858 herausgekommenen Werkes veranlaßte. Für uns liegt der Hauptreiz der Musik in den Nationaltänzen und in der slawischen Melodik, während die Oper im übrigen ein Stilgemisch ist. Die tragische Handlung wird in der Art unserer Spielopern musikalisch umrahmt. Aber die Behandlung der Singstimmen ist meisterhaft und der Orchestersatz klingt hervorragend.

Bei dem Einsatz der einzigartigen Mittel der Staatsoper war der Erfolg von vornherein gesichert. Als Gastregisseur hatte Heinrich Strohm gute Arbeit geleistet. Er entfesselte ein lebendiges Volkstreiben auf der Bühne. Lebensecht und wahr gelang ihm der Aufbau der Soloszenen. In Lizzie Maudrik stand ihm eine an Einfällen reiche Ballettmeisterin zur Seite, die in ihren Tanzkompositionen mit gesundem Blick stets etwas der Oper Gemäßes gibt. Das Ballett war nicht nur im Gesamteindruck prachtvoll, sondern zugleich bemerkenswert in den reifen Einzelleistungen.

Tiana Lemnitz in der Titelrolle war als Darstellerin erschütternd. Sie brachte wirkliche Tragik in die Aufführung. Die edle Gesangskunst unterstreicht diesen Eindruck noch, zumal ihre herrlichen Pianowirkungen. Marcell Wittrisch wuchs von Bild zu Bild in die Rolle des unglücklichen Bauernburschen Jontek hinein. Den gesanglichen Höhepunkt bildete seine große Szene im Schlußbild. Karl August Neumann sang mit gepflegter Stimme den Bräutigam Janusch. Carls Spletter, der markige Baß Wilhelm Hillers und Otto Helgers vervollständigten das Ensemble. Die Chöre hatten nicht nur viel zu singen, sondern sie waren auch am Spiel beteiligt. Chordirektor Karl Schmidt hat den Chor durch zielbewußte Schulung in allen Teilen zu einem vollkommenen Werkzeug gemacht. Das Orchester zeigte sich in seiner ganzen künstlerischen Leistungsfähigkeit, vollendet in allen Instrumentengruppen. In Anlehnung an die Hamburgischen Bühnenbilder hatte Wilhelm Reinking als Gast einen ansprechenden szenischen Rahmen geschaffen. Heinrich Strohm führte zum Vorteil für das Werk eine Reihe dramaturgischer Eingriffe durch, die auch teilweise eine Umstellung der Musik erforderlich machten. Die Aufführung wurde sehr beifällig aufgenommen.

Herbert Gerigk.

Bremen: Eröffnet wurde die Opernspielzeit im bremischen Staatstheater mit einer gut vorbereiteten Aufführung des „Rosenkavaliers". Wäre nicht die sinnlich schwelgende Musik von Richard Strauß und seine technisch raffinierten Instrumentationskünste, würde man sich den Hofmannsthalschen Text wohl nicht mehr gefallen lassen. So

sammelt sich alles Interesse auf die musikalische Seite der Oper. Generalmusikdirektor Walther Beck hob alle Feinheiten dieser Musik aus der Partitur ins funkelnde Licht des Orchesterklanges. Die neuverpflichtete Hilde Anschütz nahm mit dem hellen Timbre ihres klangvollen Soprans der Marschallin etwas von der elegischen Stimmung ihrer Entsagung. Daneben kam in Grete Penses schwerem Mezzosopran die zur eigenen Jugend zurückfindende knabenhafte Frische des Oktavian auch nicht voll zur Geltung. Der Ochs von Lerchenau wurde durch die eher baritonal gefärbte Stimme des ebenfalls neuverpflichteten Bassisten Alexander Schoedler in eine reinere Sphäre gehoben. Voll kam diese männliche herbe Stimme erst seinem Landgrafen im „Tannhäuser" zugute. Die Titelrolle sang der neugewonnene Hans Heß markig und mit leidenschaftlichem Spiel, wenn auch ohne den hellen metallischen Glanz der echten Tenorstimme. Das wichtigste Ereignis der bisherigen Spielzeit war die Erstaufführung von Hermann Reutters „Dr. Johannes Faust". Die Musik erwies sich als einfallsreich und schlagkräftig, ohne die Stimmen der Sänger zu decken. Volkstümlich am eindrucksvollsten sind die rhythmisch lebendigen Szenen des harmlosen Schalks Hans Wurst. Dem Text ist freilich die Erhöhung des Puppenspiels zum Mystischen Drama nicht überall gelungen.

Im übrigen Spielplan tritt die Operette stark in den Vordergrund. Mit der textlich und musikalisch von Suppés allbekannter Ouvertüre „Dichter und Bauer" angeregten, von Franz Werther aus Melodien von Suppé zusammengestellten Operette „Dichter und Bauer" hatte das Theater sogar einen nachhaltigen Erfolg, der im Wesentlichen der geschickt ausgewählten und mit heutigen Operetten verglichen, gehaltvollen Musik Suppés, des unvergessenen Schöpfers der „Schönen Galathea", zu danken.

Gerhard Hellmers.

Düsseldorf. Strauß, Wagner und Mozart sind die Eckpfeiler im Spielplan der Düsseldorfer Oper. Die als festlicher Ausklang die vorige Spielzeit krönende Einstudierung der „Frau ohne Schatten" ist mit bestem Erfolg in den Spielplan der neuen Spielzeit übernommen worden. Ende Oktober erlebte sie im Beisein von Richard Strauß eine besonders glanzvolle Wiederholung. Gelang hier durch Szene und musikalische Leitung eine überraschende Durchleuchtung der symbolistischen Verworrenheit dieses Märchens, so gab man sich in der ersten Neueinstudierung der Spielzeit, Wagners „Rienzi", ganz der blutvollen Operndramatik des Wagnerschen Frühwerkes hin. Aus dem Geiste der Großen Oper inszeniert, ohne Scheu vor dem Effekt der mitreißenden Massenaufzüge und Schlachtengetümmel gab Hubert Franz der Bühnenhandlung die glühende Temperatur revolutionärer Leidenschaftlichkeit. Man spürte, wie in dieser Atmosphäre einst zusammenschmelzen und sich läutern mußte, was unsterblich an Richard Wagner wurde. Mit starkem Impuls und erregendem Schwung dirigierte Hugo Balzer die Musik, deren Lautstärke bewußt als Zeugnis für die jungwagnerische Kraft der Orchestersprache betont zu sein schien. Die Bühnenbilder von Helmut Jürgens verbanden sich mit großartig-monumentalem Aufriß weiträumiger Renaissancepaläste und römischer Ruinen dem pathetischen Aufführungsstil. Das gläubige Vertrauen und der Edelmut Rienzis fanden in Paul Helms gesanglich und darstellerisch starken Ausprägung ihre künstlerisch bestimmte Wirkung, die sich durch das formatvolle Gegenspiel Elisabeth Höngens, ein imponierend gesungener Adriano, zu bezwingender Leistungshöhe steigerte. Zwischen ihnen blieb Helene Wendorffs Irene (weniger im Gesang als in der Darstellung) blasser. Als charakteristische Vertreter der Nobili waren Hans Peter Mainzberg und Alfred Poell eingesetzt.

Dem Bedürfnis nach heiteren Opernunterhaltungen trug man mit einer Neueinstudierung von Lortzings „Waffenschmied" (Regie: Renner, musikalische Leitung: Gillessen) und der Erstaufführung von Jan Brandts-Buys komischer Oper „Die Schneider von Schönau" Rechnung. Für die Inszenierung des lustigen, gefälligen Werkchens zeichnete der neue Regisseur Friedrich Ammermann. In der Mischung aus Lortzingscher und Meistersingerkomik hielt sich die Musik, von Eduard Martini mit kammermusikalischer Sorgfalt betreut, in ihren harmlosen Grenzen. Paul Walter hatte die Aufführung mit reizenden dörflichen Bühnenbildern ausgestattet. Karl Friedrich und Helene Wendorff führten das Spiel an.

Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" fand in der Neuübertragung und Bearbeitung Siegfried Anheißers eine schöne und erfolgreiche Auferstehung. Walter Ullmanns Versuch, aus den typischen Buffosituationen dramatisches und seelenvolleres Einzelspiel herauszulösen, war im großen und ganzen gelungen, wenn auch Karl Friedrich als Graf sich kaum um eine innere Beteiligung am Spiel zu bemühen schien und Peter Klein als Podesta zu derben Buffo-Plattheiten neigte. Aber Henny Neumann-Knapp, die als Gast der zweiten Aufführung der San-

drina Empfindung und herzliche Töne schenkte, Kurt Reinhold als ein springlebendiger, frischer Roberto, Lotte Schönauers freche Soubretten-Koketterie und Elisabeth Höngens ausdrucksreiche Einfühlung in die melancholisch beschattete, sinnlich brennende Jünglingsgestalt des Ramiro trugen den Ton der Aufführung doch auf eine Ebene, die anderen Mozartaufführungen in Düsseldorf („Zauberflöte", „Entführung aus dem Serail") angemessen war. Karl Haufs musikalische Leitung belebte und erwärmte sich im Laufe des Abends, den Paul Walters malerische Bühnenbilder romantisch einstimmten.

Kurt Heifer.

Mannheim. Zu einem auch im erfolggewohnten Nationaltheater ungewohnten Erfolg gestaltete sich die Aufführung von Verdis „Luisa Miller". Karl Elmendorffs Wunsch, den „unbekannten Verdi" auch in Mannheim bekannt zu machen, ging damit in Erfüllung. Im Laufe der Spielzeit wird noch „Simon Boccanegra" folgen. Generalmusikdirektor Elmendorff gab als Leiter das Letzte her. Geschickt ging er mit leichter Hand über die konventionellen Stellen des Werkes hinweg. Aus der Musik heraus hatte Heinrich Köhler-Helffrich die Oper in Szene gesetzt. Schlicht und deshalb bei dem bürgerlichen Trauerspiel, das unserem Empfinden schneller nahe kommt als der erotische Rausch der „Traviata", immer überzeugend war die Wiedergabe. Gussa Heiken stand unter den Darstellern sowohl gesanglich wie darstellerisch an erster Stelle.
Eine Morgenfeier des Nationaltheaters war dem Schaffen Hugo Wolfs gewidmet. Im Mittelpunkt der Feier stand die konzertmäßige Aufführung des Opernfragmentes „Manuel Venegas". Nur der halbe erste Akt ist erhalten, der musikalische Reichtum dieses Bruchstückes aber läßt erkennen, welches Meisterwerk der Nachwelt durch das tragische Schicksal Wolfs vorenthalten blieb. Es liegen nur dürftige Orchesterskizzen vor, darum begleitete Karl Elmendorff die Aufführung aus dem Klavierauszug. Erich Hallstroem, Heinrich Hölzlin, Friedrich Kempf, Peter Schäfer und Max Reichart bereiteten mit Mitgliedern des Singchores dem Fragment eine erfolgreiche Aufführung.

Zum 9. November bot das Nationaltheater eine Neueinstudierung des „Lohengrin" als Festaufführung. Dr. Ernst Cremer ließ den Reichtum der Partitur zu voller Entfaltung kommen. Heinrich Köhler-Helffrich war bei seiner regietechnischen Arbeit stark durch das ungünstige Bühnenbild, das keinen Raum zur Ausbreitung der Mitwirkenden bot, gehemmt. Erich Hallstroem hätte als Lohengrin bei seinen stimmlichen Mitteln mehr geben können.

Als Beitrag zur heiteren Muse brachte das Nationaltheater die Operette „Die Dorothee" mit der Musik von Vetterling.

C. J. Brinkmann.

München. Der vortreffliche Dirigent der Mailänder Scala Gino Marinuzzi leitete Anfang November vier italienische Opern an der Bayrischen Staatsoper, Verdis „Rigoletto", „Traviata" und „Maskenball" und Puccinis „Tosca", und erzielte mit der dramatisch tiefschürfenden und musikalisch aufs feinste abgetönten Art seiner Auslegung einen ganz ungewöhnlich starken Eindruck und Erfolg. Die überwältigende Wirkung seiner Wiedergabe lag nicht zum mindesten in dem unerbittlichen Ernst, mit dem er die Werke zur Geltung brachte. Wir Deutsche packen diese italienischen Opern häufig zu unernst, ja manchesmal fast leichtfertig an. Wenigen von unseren Musikern würde es einfallen, im „Rigoletto" eine wirkliche Tragödie großen Stils zu sehen. Und doch gibt erst diese Einstellung, die dem Italiener natürlich geläufiger ist, den Schlüssel zu einer erschütternden Auslegung. Es muß hier alles ebenso wichtig genommen werden, wie in großen Wagnerschen Musikdramen. Erst dann kommt es ganz heraus. Dann wächst aber auch alles sonst scheinbar Äußerlich-Theatralische ins Gewaltige, wahrhaft Tragische. Eine Folge dieser innerlich verantwortungsvollen Haltung dem Werk gegenüber ist dann die unglaubliche Genauigkeit der Ausführung, die alles übertrifft, was wir in letzter Zeit hier erlebt haben. Wie haarscharf wird der Rhythmus festgelegt, wie makellos kommen alle Begleitungsfiguren heraus! Den Sängern wird geschmeidig nachgegeben, soweit es die Musik, nicht die Laune der Solisten (!) verlangt. Das Ergebnis ist ein prächtig lebendiges Rubato, vorbildliche Zeitmaße und ein in sich restlos ausgewogener Klang, der Streicher und Bläser in ihren Gruppen und gegeneinander mit überempfindlichem Ohr zu einer makellosen Einheit verbindet. Erstaunlich ist auch die Fähigkeit des Dirigenten, die Solisten zu ihren letzten Möglichkeiten zu steigern. Rehkemper (Rigoletto), Hildegarde Ranczak (Tosca und Amelia), Anny von Kruyswyk (Gilda und Traviata) und Gerlach (Herzog und Alfred) und alle anderen übertrafen sich selbst. Der erzieherische Wert solcher Aufführungen kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Hier sei noch erwähnt, daß Marinuzzi in ganz hervorragender Weise für deutsche Musik im Auslande eingetreten ist, namentlich für Wagner und Strauß.

Unter den italienischen Gästen, die in letzter Zeit die Münchner Staatsoper beglückt haben, darf auch Mecedes Capsir-Tanzi nicht vergessen werden, die die Titelrolle in „Traviata" mit großer musikalischer Kultur und Sicherheit und mit jener etwas überhellen „romanischen" Stimme sang, an die sich unser deutsches Ohr erst gewöhnen muß. (Sie ist Spanierin von Geblüt, Italienerin durch ihre Heirat.)

Von bedeutenderen Neueinstudierungen war der Versuch, die umgearbeitete Oper Karl August Fischers „Ulenspeegel der Geuse" in ihrer neuen Gestalt am Theater durchzusetzen, bemerkenswert. Schon der Titel des Werkes gibt die Richtung der Bearbeitung an: Tyll, der Schalksnarr mit seinen launigen Einfällen, ist ganz ausgeschaltet zugunsten des kämpfenden Geusen. Er ist Held geworden. Außerdem ist eine Anzahl nützlicher Striche angebracht und einige der vorher zu sehr zurücktretenden Rollen (Nele und Adriaen) mehr in den Vordergrund gerückt worden. Trotz der Verbesserung konnte freilich das Werk auch in dieser neuen Fassung nicht vollständig überzeugen.

Oscar von Pander.

Konzert

Berlin. Das Konzertleben brachte in schneller Aufeinanderfolge Höhepunkte von bleibendem Erinnerungswert. Hollands größter Dirigent, Rudolf Mengelberg, musizierte mit dem Philharmonischen Orchester, die unter seiner Leitung wie in ihren besten Zeiten klangen. Es ist kein Geheimnis mehr, daß sich das Fehlen eines ständigen Erziehers bei dem besten Orchester Deutschlands bemerkbar macht. Ein gediegener Musiker, der unausgesetzt mit dem Orchester arbeitet, hätte gleich zu Beginn der Spielzeit eingesetzt werden müssen, weil das ständige Konzertieren unter anderen Dirigenten sich sehr bald in negativem Sinne auswirken muß. Welcher Leistungen die hier vereinbarten Meisterspieler fähig sind, dafür war Mengelbergs Aufführung von Tschaikowskys 5. Sinfonie ein überwältigender Beweis. Es ist nicht nur die gewissenhafte Nachgestaltung bei Mengelberg und die große Linie seiner Wiedergaben, sondern die besondere Klarheit des Stimmengeflechts, die sogar aus der üblichen Begleitung noch selbständige Linien herausholt. Diese werden organisch entwickelt, so daß niemals der Eindruck des erklügelten Musizierens entstehen kann. Außerdem ist er ein Meister der Steigerung, der auch bei den berühmten Kraftausbrüchen Tschaikowskys (in denen die schweren Blechbläser das Feld beherrschen) immer noch Reserven behält. Er ist eine gesunde Natur, die den lebensnahen Blick des Holländers mit einem ursprünglichen Künstlertemperament glücklich verbindet. Auch Debussys „Nachmittag eines Fauns" war weniger auf das Halbdunkel der musikalischen Zwischentöne als auf klare Linien angelegt. Ein Genuß eigener Art war das Zusammenspiel zwischen Mengelberg und Claudio Arrau in dem Konzert in e von Chopin. Da trafen verwandte Geister aufeinander, für die das höchste Ziel die Erfüllung des Willens des Komponisten ist. Beide sind über die Sachlichkeit hinaus Künstler überragenden Formats.

Victor de Sabata, der erste Dirigent der Mailänder Scala, holte sich den Haupterfolg in seinem Konzert mit Ravels „Bolero". Man hat diesen Konzertsaalreißer selten so folgerichtig und unerbittlich in der Steigerung und in der Festhaltung des Grundrhythmus' gehört. Man hätte es für ein mathematisches Spiel halten können, wenn nicht der körperliche und mimische Einsatz des Dirigenten deutlich genug gezeigt hätte, wie de Sabata mit jeder Faser in der jeweiligen Musik aufgeht. Daß Ravel von den Juden hartnäckig als Rassegenosse in Anspruch genommen wird, sei am Rande vermerkt. Die Überlegenheit des Musikers de Sabata äußert sich darin, daß er ein so schwieriges Werk wie die sinfonische Dichtung „Don Quixote" von Richard Strauß nicht nur ohne Noten dirigiert, sondern auch probt. Der Humor des Werkes wurde mit dramatischen Akzenten noch unterstrichen; denn de Sabata verleugnet den Operndirigenten nirgends, auch nicht bei der 2. Sinfonie von Brahms, die in seiner Auffassung durchaus interessant war, aber von der Geisteshaltung des norddeutschen Meisters blieb dabei nicht viel übrig. Am meisten unterschied sich die Deutung des dritten Satzes (Allegretto grazioso) von der bei uns eingebürgerten Vortragsart. Der italienische Maestro hat das Berliner Publikum im Sturm erobert.

Im Zuge des kulturellen Austausches hörten wir das Londoner Philharmonische Orchester unter seinem Gründer und Leiter Thomas Beecham. Man darf in den immer häufiger werdenden Gastreisen der großen Orstester in keinem Falle eine billige Sensation sehen wollen, sondern hier wird durch das Medium der Musik das geistige und kulturelle Gesicht einer Nation sichtbar. Die Engländer zeigen uns, wie in ihrem Lande sinfonische Musik dargeboten und was darunter bei ihnen verstanden wird. Die Rhapsodie in A von Dvorak, die den denkwürdigen Abend einleitete, würde für ein deutsches Sinfoniekonzert zu leicht wiegen. Hier ging man begeistert mit, weil die Exaktheit des Vortrages und die Persönlichkeit Beechams sofort fesseln mußten. Er hat im Laufe von vier Jahren einen Klangkörper herangebildet,

von dem auch die kritischen Kenner nur mit höchster Bewunderung berichten. Die Übereinstimmung der Bogenführung macht sich nicht nur dem Auge, sondern ebenso dem Ohre bemerkbar. Einen Genuß bildet die Reinheit der Stimmung. Durch die Sitzordnung der Streicher wird eine eigenartige Klangmischung erzielt: die Bratschen sitzen vorn rechts, dahinter Celli und Bässe, während sämtliche Geigen links vom Dirigenten aufgebaut worden sind. Beecham hat eine nur ihm eigene Dirigiertechnik, die ihn alle Musik gewissermaßen mit dem Erklingen zugleich auch optisch deuten läßt. Den Höhepunkt in der Virtuosität der Wiedergabe bildete in dem Berliner Konzert die Ouvertüre „Römischer Karneval" von Berlioz, wo übrigens das Vibrato der Holzbläser unwiderstehlich in Erscheinung treten konnte. Mit letzter Hingabe spielten die Engländer die Enigma-Variationen von Elgar, der als einziger englischer Musiker auf dem Programm stand. Die Haydn-Sinfonie Nr. 5 in D und eine von Beecham bearbeitete Orchestersuite „Götter gehen betteln" mit Musik von Händel ließen die beiden deutschen Meister zu Worte kommen, die zu England in besonders enge Beziehungen gestanden haben. Der Führer wohnte dem Konzert inmitten der Reichsminister bei. Die anschließende Fahrt durch eine Reihe deutscher Musikstädte wurde für die Engländer ein voller künstlerischer Erfolg und im übrigen ein Markstein in der Entwicklung eines hoffentlich immer engeren Austausches der beiderseitigen Besten.

Der Tag der Hausmusik wurde im Hause von Herrn Reichsminister Dr. Frick mit einem stilvollen Brahmsabend begangen, zu dem sich Vertreter von Partei und Staat sowie der Diplomatie zusammengefunden hatten. Die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker und Michael Raucheisen am Flügel ließen das Klavierquartett in g in idealer Ausführng erklingen. Das trotz seiner schönen Klangwirkung selten gehörte Horntrio wurde unter Mitwirkung des Meisterhornisten Gustav Otto vorgetragen. Besonderen Beifall lösten die Darbietungen von Liedern durch Paul Bender und Tiana Lemnitz aus, die ebenfalls von Michael Raucheisen am Flügel mit höchster Zuverlässigkeit und Einfühlung betreut wurden. Der Abend bedeutete eine vorbildliche Erfüllung des Sinnes des Tages, der alljährlich auf die außerordentliche kulturelle Bedeutung des häuslichen Musiizierens hinweisen soll.

Ein Abend der Berliner Konzertgemeinde brachte eine gediegene Aufführung von Bruckners f-Moll-Messe unter Bruno Kittel. Der Bruno Kittelsche Chor meisterte die erheblichen Anforderungen des Brucknerschen Chorsatzes mit gewohnter Sicherheit. Nicht nur die dramatischen Partien gerieten sehr eindrucksvoll, sondern gerade auch die feinen lyrischen Stimmungen zeigten neben der tonlichen Schulung eine bemerkenswert einheitliche Atemeinteilung des Chores. Kittel hat erreicht, daß keine Stimme aus dem Chorverband über Gebühr heraustritt, woraus sich eine schöne Einheit des Klanges ergibt. Es spielte das Philharmonische Orchester.

Wilhelm Kempff spielte in dem großen Saal der Philharmonie ein Beethovenprogramm. Die Eroica-Variationen ließen alle seine Eigenheiten erkennen: die affektgeladene Spielart, die im Streben nach Ausdruckssteigerung bedenkenlos auch über die klanglichen Grenzen des Flügels hinausgreift. Aber auch die Härten sind bei Kempff Affassung für das musikalische Gesamtbild irgendwie wichtig. Wie ausgereift seine Technik ist, das bewies der Vortrag des fugierten Finales der Variationen.

In der Stunde der Musik erschien der junge französische Geiger Miguel Candela erstmalig bei uns, und er ließ Debussys Violinsonate durch sein temperamentdurchglühtes Spiel zu einem rauschenden Publikumerfolg werden. Candela scheint eine Geigerhoffnung Frankreichs zu sein.

Als ein überlegener Beherrscher aller klavieristischen Möglichkeiten bestätigte sich wieder Winfried Wolf in einem Liszt-Abend, der die „Chant polonais", die Rhapsodien Nr. 5 und 6, die Eroica-Etude enthielt. Wolf vergeistigt die Technik, so daß er selbst schwächere Schöpfungen groß gestaltet und damit rechtfertigt. Wir sehen in ihm einen der bedeutendsten jüngeren deutschen Klaviermeister.

Das junge Zernick-Quartett hat sich in kürzester Zeit in die vorderste Linie unserer Kammermusikvereinigungen gespielt. Die Kultur des Zusammenspiels wächst noch, was ein Abend mit Dvoraks stimmungsvollem Quartett in F und dem anspruchsvolleren Streichsextett von Brahms in B bezeugte. Helmut Zernick und seine Gefährten brauchen nur auf dieser Linie weiterzuarbeiten, um bald auch jene Abgeklärtheit des Vortrags zu erlangen, die der höchste Beweis der Berufung ist.

Herbert Gerigk.

Der 70. Geburtstag des hochverdienten Direktors der Berliner Singakademie, Prof. (Dr. h. c.) Georg Schumann, brachte dem Jubilar mancherlei Ehrungen, darunter auch verschiedene Aufführungen seiner Werke. Der Komponist Schumann ist auch breiteren Kreisen längst kein Unbekannter mehr. So konnte man denn wieder seine ehrliche, letztlich aus romantischen Klangidealen stammende, von hoher handwerklicher Meisterschaft zeugende Kunst in mehreren Kon-

zerten bestätigt sehen. Ein Festkonzert in der Philharmonie betonte die enge Verbundenheit der Philharmoniker mit Georg Schumann, der nun schon seit Jahrzehnten Berlins repräsentatives Orchester zu allen Veranstaltungen seines Chores herangezogen hat. Nachdem der greise, aber stets jugendlich straffe Meister eine ihm mit herzlichen Worten dargebotene Ehrengabe entgegengenommen hatte, dirigierte er die Ouvertüren „Liebesfrühling" und „Lebensfreude", die Humoreske in Variationenform „Gestern abend war der Vetter Michel da" und die Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach. Zweifellos ist uns manches aus diesen Werken heute ferner gerückt, aber diese in blühenden Farben schillernde Orchestersprache, die humoristischen Effekte seiner Variationen und die meisterliche Kontrapunktik verfehlten bei dem aufgeschlossenen Publikum ihre Wirkung nicht. —

Auch die Preußische Akademie der Künste, die Reichsmusikkammer und die Singakademie hatten sich zu einem Schumann-Abend an der historischen Stätte der alten Singakademie zusammengetan. Es gab sogar eine Uraufführung, die sinfonische Dichtung „Vita somnium", Werk 78, mit dem Untertitel „Leben — Ringen — Erlösung". Das breit angelegte Tongemälde bestätigte wieder die meisterhafte Orchesterbeherrschung des Komponisten, der an der Spitze der Singakademie und des Philharmonischen Orchesters seinen Werken ein überzeugender Mittler war. Das für gemischten Chor und Orchester vertonte Gedicht von Schiller „Sehnsucht", die Variationen und Gigue über ein Thema von Händel und der zweite Teil des erst im vorigen Jahre erfolgreich in Berlin aufgeführten Oratoriums „Ruth" vervollständigten das Bild des Komponisten Georg Schumann, der von dem Solistenquartett Amalie Merz-Tunner, Emmi Leisner, Rudolf Watzke und Georg Räker bestens unterstützt wurde.

Das zweite der von Carl Schuricht geleiteten Philharmonischen Konzerte war vor allem durch die Uraufführung der dreisätzigen „Sinfonia concertante" von Wolfgang Fortner bemerkenswert. Fortner darf als eine der eigengeprägtesten Persönlichkeiten der jungen Komponistengeneration gelten. Sein jüngstes Werk ist ein neuer, beachtlicher Markstein auf dem Wege einer folgerichtigen Entwicklung. Eine klare, oft etwas kleinmotivige Stimmigkeit, ein gewandtes Spiel der Instrumente und eine reizvoll „konzertante", manchmal noch etwas zerflatternde Melodik sind seine Hauptmerkmale. In dem musikantisch frischen Finale klingt volkstümliches Musikgut an. Die Instrumentengruppen sind zu einem mannigfachen Wechsel in feinverschlungenen Kombinationen gegeneinander abgesetzt, Streicher und Bläser werfen sich die Themen zu, virtuos durchgeführte Zwischenspiele schaffen die Überleitungen: im ganzen ein beachtliches Werk, das einen bewußten Stilwillen schon weit in die Tat umgesetzt hat. Schuricht nahm sich des Werkes, das namentlich der Sologeige und den Bläsern dankbare Aufgaben bietet, mit sichtbarer Liebe an und führte es zu einem schönen Erfolge, für den sich der Komponist selbst bedanken konnte. Bruckners 9. Sinfonie, die in der Urfassung aufgeführt wurde, wurde dann durch Schuricht klar und groß monumental und verklärt zugleich wiedergegeben. Solistin war Lubka Kolessa, die Webers Konzertstücke F-Moll mit glanzvoller Virtuosität spielte. In einer Morgenfeier im Schillertheater stellte sich das jetzt mehr noch als bisher in die Obhut der Stadt Berlin genommene, künstlerisch und materiell reorganisierte Landesorchester Gau Berlin als Klangkörper von schöner musikalischer Präzision und Geschlossenheit vor. Das Konzert betonte mit Rezniceks Ouvertüre zu „Donna Diana", Mozarts A-Dur-Violinkonzert, Haydns Sinfonie Nr. 8 und Regers Ballettsuite die helle, heitere Seite der deutschen Musik, und der Kölner Generalmusikdirektor Fritz Zaun ließ die klassischen Werke in beschwingtem, tänzerisch gelockertem und doch rhythmisch straffem Musizieren Gestalt werden. Der junge Konzertmeister Rudolf Schulz von der Staatsoper gab als Solist in dem Mozart-Konzert eine neue Probe seines ausgezeichneten Könnens.

Die Sinfoniekonzerte des Deutschen Opernhauses erfreuen sich einer gleichbleibend großen Beliebtheit: fast stets sind sie ausverkauft, ein erfreuliches Zeichen bei dem zu riesigen Dimensionen angeschwollenen Berliner Musikbetrieb. Im regelmäßigen Dirigententurnus der beiden ersten Opernkapellmeister brachte Arthur Rother Regers „Hiller-Variationen" und Richard Strauß' „Eulenspiegel", zwei Werke, die es rein orchestertechnisch „in sich haben". Die „Hiller-Variationen", im 20. Todesjahr des Meisters pietätvoll dargebracht, vermögen dem Hörer am ehesten die instrumentale Welt Regers zu erschließen, denn wie er das anmutige Rokkoko-Thema abwandelt bis zu der grandiosen Doppelfuge, das ist typisch für den Meister des komplizierten Orchestersatzes, der auch spielerische Leichtigkeit in kontrapunktische Monumentalität hineinsteigert. Arthur Rothers straffe und saubere Stabführung und die achtunggebietende Leistung des Orchesters, die sich im lustigen Feuerwerk der Eulenspiegelstreiche noch steigerte, schufen eine erfreuliche Leistung. Gaspar Cassadò, der spanische Meistercellist, war gleich in

doppelter Eigenschaft tätig: als klanglich wohl kaum zu überbietender Spieler und als Bearbeiter der Schubertschen Arpeggione-Sonate. Das für den Erfinder des längst vergessenen, gitarreähnlichen Arpeggione-Instruments 1824 geschriebene Gelegenheitswerk hat Cassadò zwar kaum ganz stilgemäß, aber mit sicherem Blick für die Erfordernisse des Konzertsaales zu einem brillanten Cello-Konzert umgearbeitet und auf diese Weise die an guten Werken nicht sehr reichhaltige Cello-Literatur vermehrt.

An gehaltvollen, aber sehr unterschiedlich besuchten Kammermusikveranstaltungen war auch im November kein Mangel. Vor leider nur kleinem Hörerkreis spielte das bewährte Stroß-Quartett je ein Reger- und Beethoven-Spätwerk, das fis-Moll- bzw. es-Moll-Quartett. Die grüblerische Thematik und das engmaschige polyphone Geflecht des Reger-Werkes verlangen eine Selbstständigkeit der Stimmen, die nur eine musikalisch ausgeglichene Vereinigung geben kann, ohne die Einheit des Werkes zu zerreißen. Die vier Künstler des Stroß-Quartetts: Wilhelm Stroß, Anton Huber, Valentin Härtl und Anton Walter, musizierten mit vorbildlicher kammermusikalischer Haltung und sicherer Gestaltungskraft.

Festlichen Charakter trug das von der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft zur Einleitung ihrer Winterarbeit im Weißen Saal des Schlosses veranstaltete Konzert, bei dem der bulgarische Geiger Peter Panoff und der deutsche Pianist Wolfgang Brugger Mozart-, Beethoven- und Brahms-Werke vortrugen. Panoff, der auch ein verdienter Erforscher heimatlichen Musikgutes ist, war noch mehr um die technische Bewältigung als um wirklich künstlerische Gestaltung bemüht. Der Abend, der in erster Linie das freundschaftliche Verhältnis beider Nationen bekunden sollte, gehört zu den vielen Konzertveranstaltungen dieser Spielzeit, die durch ausländische Kunst und ausländische Künstler bestimmt werden und eindringlich die kulturelle Aufgeschlossenheit Deutschlands dem musikalischen Schaffen und Nachschaffen der anderen europäischen Nationen gegenüber unter Beweis stellen.

In die Reihe dieser Konzerte fällt auch ein im Rahmen der Bechstein-Stipendienkonzerte veranstalteter französischer Abend, an dem die Kompositionen des jungen Jean Françaix das meiste Interesse fanden. Dieser französische Komponist, der bereits auf dem Baden-Badener Musikfest aufgefallen war, zeigte sich erneut in einem Concertino für zwei Klaviere und einem Trio für Violine, Viola und Cello als ein sehr beachtliches Talent. Der Umkreis seines musikalischen Ausdrucksvermögens erscheint nicht allzu weit gesteckt. Aber innerhalb dieses Rahmens besticht seine Musik durch ihre lockere, spritzige, doch stets formklare Haltung. Sie hat Esprit und spielerische Anmut und ist mit außerordentlichem handwerklichen Können geschrieben. Man wünscht ihr, daß sie nicht in Manier erstarren möge. Als Interpreten der Klavierwerke erwiesen sich Françaix selbst und Erwin Bischoff als Pianisten von vorbildlicher Exaktheit und feinstem Schliff. Den übrigen Stücken — außer dem Françaix-Trio gab es noch ein Klavierquartett von Fauré — war das in Berlin bereits rühmlich bekannte Pasquier-Trio ein durch glasklare Tongebung und feinfühlige kammermusikalische Haltung ausgezeichneter Mittler.

Ein nachmittägliches Konzert im Schloß Monbijou, das unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein in sauberer Ausführung durch die Berliner Instrumentalvereinigung Mozartsche Kammermusik brachte, ist durch den Versuch der Wiederbelebung eines um 1790 erbauten Hammerklavieres aus dem Besitz der Königin Luise bemerkenswert. Die kostbaren Instrumente, die sich in diesem Schloß, einem architektonischen Schmuckstück Berlins, befinden, sind bereits zum Teil wieder mit Erfolg zum Klingen gebracht worden, so u. a. ein wertvolles Cembalo aus dem Besitz der ersten preußischen Königin, Sophie Charlotte. Der Hammerklavier-Versuch offenbarte natürlich noch mancherlei Schwächen des alten Instrumentes, etwa die tonliche Ungleichheit zwischen Baß und Diskant, gleichwohl gelang es Eta Harich-Schneider durch ihr Spiel, die Klangwelt der Mozart-Zeit heraufzubeschwören.

Eins der gehaltvollsten Bußtags-Konzerte war zweifellos der Schubert-Abend der Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper in der Singakademie. Die unter Führung von Konzertmeister Georg Kniestädt hier vereinigten Musiker geben eine ideale Spielgemeinschaft ab, so ausgeglichen in Streichern und Bläsern wird hier musiziert, so organisch fügt sich auch das Klavier (Hans Martin Theopold) ein. Das Forellenquintett, das Oktett und das Rondo brillant für Klavier und Violine waren die Werke, deren stil- und klangvolle Wiedergabe ohne Fehl war.

Einer der ersten großen Gesangsabende des Konzertwinters stand im Zeichen Dusolina Giannini's. Wenn man da hinsichtlich ihrer Stimme und ihres Arien-Singens nur immer wieder längst bekanntes Lob wiederholen kann, so wurde an diesem Abend noch ein anderes beglückend deutlich: die Giannini als Gestalterin des deutschen Liedes. Wohl „dramatisiert“ die Künstlerin auch das

lyrische Lied — Hugo Wolf und Regers „Schlichte Weisen" standen auf dem Programm —, aber Empfindung, Ausdruck und Gesang halten sich in so vollendeter Weise die Waage, daß man von einer einzigartigen Einfühlung in die deutsche Liedkunst sprechen kann. Es war ein Abend großer, einmaliger Gesangskunst, mitgestaltet von dem Meisterbegleiter Michael Raucheisen.

Zwei kostbare Baritonstimmen, beide verwaltet von klugen und noch zukunftsreichen Sängern lernte man auf den Liederabenden von Arno Schellenberg und Karl Schmitt-Walter kennen. Schellenberg, der lyrische Bariton der Dresdner Staatsoper, weiß sein edles Material mit einer erstaunlich reifen Gesangskunst und prachtvoll künstlerischem Temperament einzusetzen. Die Stimme selbst ist von berückendem Wohllaut, mit leichter, müheloser Höhe, ergiebig auch in der Tiefe und bei aller Weichheit von männlicher Klangfarbe. Neben altitalienischen Belcanto-Arien und frisch und musikantisch gesungenen Hugo Wolf-Liedern standen die „Lieder und Tänze des Todes" von Mussorgski, bei denen sich der Künstler von Lied zu Lied zu einer großen Leistung steigerte. — Auch Karl Schmitt-Walter, der lyrische Bariton des Deutschen Opernhauses, konnte einen sehr beachtlichen Erfolg auf dem Konzertpodium erringen. Seine große sängerische Begabung bestätigte sich im Lied und, naturgemäß am glanzvollsten, in Opernarien. Namentlich die Barbier-Arie ist ein Meisterstück, das Schmitt-Walter so leicht kein Sänger nachmacht. —

Als Liedergestalterin von Rang erwies sich auch Lilli Neitzer, die Schubert-Lieder mit einer Innigkeit und stimmschönem Ausdruck erfüllte, wie man ihm selten begegnet und die in Mussorgskis „Liedern und Tänzen des Todes" über die hier für eine Frauenstimme im allgemeinen recht bald bemerkbaren Grenzen weit hinausgriff. Auch die holländische Mezzasopranistin Julie de Stuers hinterließ günstige Eindrücke. Sie sang ein Programm, das mit altitalienischen Arien, Schubert- und Hugo Wolf-Liedern, mit Arien und Gesängen von Debussy, Pouleac, Ravel, de Falla, Badings und Paul Hermann außergewöhnliche gesangliche und vortragliche Anforderungen stellen. Stets wurde eine starke, über reiche Stimmittel verfügende und vielseitige — sie sang in vier Sprachen: deutsch, italienisch, französisch und holländisch — künstlerische Persönlichkeit spürbar.

Ein Meisterabend der Berliner Konzertgemeinde sah Franz Völker auf dem Konzertpodium, der mit Liedern und Arien seine Hörer begeisterte. Es war ein wirklicher Meisterabend, gleich ausgezeichnet durch den Glanz einer der schönsten deutschen Tenorstimmen und hohe Kultur des künstlerischen Vortrages.

Diese war auch in erfreulichem Maße in einem Lieder- und Violinabend von Margarete Roll und Leny Reitz gegeben. Der ergiebige und klug behandelte Mezzosopran von Margarete Roll wird mit überzeugender Ausdruckskraft eingesetzt. Die Vortragsfolge fiel durch selten gehörte Schubert-Lieder auf, sowie durch einige zeitgenössische Werke, darunter zwei uraufgeführte Lieder des feinfühlig begleitenden Hermann Hoppe, deren Schwerpunkt allerdings weniger in der Singstimme als in einem reichlich überladenen Klaviersatz liegt und deren künstlerischer Wert von den echt liedmäßig empfundenen und gesetzten Hugo Rasch-Liedern übertroffen wurde. Der warme, volle Geigenton, den Leni Reitz ihrem mit schöner künstlerischer Einfühlung und gediegener Technik gemeisterten Instrument entlockte, kam besonders in dem D-Dur-Konzert von Boccherini zur Geltung.

Enrico Mainardis Cellokunst bezaubert immer wieder, weil es scheint, als ob der Künstler seinem Instrument alle Geheimnisse abgelauscht habe. Oft scheint er sogar dessen Grenzen zu sprengen, wenn er ihm z. B. die Klänge einer Geige entlockt oder im virtuosen Passagenspiel sämtliche Register seines Könnens zieht. Diesmal spielte er, von Richard Laugs anschmiegsam begleitet, Reger, dessen A-Moll-Sonate Werk 116 er im Jahre 1913 mit dem Meister selbst aus der Taufe gehoben hat, Schumann, Beethoven und dazwischen eine spielerisch-anmutige, von allen guten Geistern des 18. Jahrhunderts gesegnete Sonate von Jean Baptiste Breval.

Rudolf Schulz, Konzertmeister im Staatsopernorchester, bewies in seinem Konzert mit Werken von Veracini, Bach, Spohr, Schubert und Paganini ein hervorragendes Können. Eine blitzsaubere Technik, ein weicher, beseelter Ton und eine reife musikalische Gestaltungskraft zeichnen sein Spiel aus. Etwas überhastete Tempi und eine manchmal allzu große Zurückhaltung im Ausdruck fallen demgegenüber weniger ins Gewicht. Hans Altmann von der Staatsoper war ein ebenbürtiger Begleiter.

Die junge Pariser Geigerin Ginette Neveu ist zweifellos eine außerordentliche künstlerische Begabung. An technischem Rüstzeug ist alles vorhanden, die Schwierigkeiten des Instruments werden mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit überwunden. Der Ton erreicht zuweilen eine Klangfülle, wie wir sie nur bei Meistern gewohnt sind. Unausgeglichenheiten und gelegentliche Unklarheiten in der Tongebung sind bei der Jugend

der Künstlerin nicht weiter verwunderlich, aber sie dürften sehr bald überwunden werden. Neben Bach, Mozart und Richard Strauß enthielt das Programm dankbare geigerische Paradestücke.

Das kleine Solistenensemble der Berliner Madrigalvereinigung ist unter Bruno Kosubaks Leitung zu einer vorbildlichen musikalischen Gemeinschaft geworden. Mit schönem Material und sicherem Stilgefühl für die feine Kunst des Madrigalsingens wurden Meisterwerke aus der Zeit des mehrstimmigen Kunstliedes: altitalienische Madrigale von Monteverdi bis Scandelli und deutsche Lieder von Isaac und Lechner bis Melchior Frank klangfrisch und sauber, kultiviert und mit schönem Temperament gesungen.

Zeitgenössische Vokal- und Instrumentalmusik vermittelte ein von der Preußischen Akademie der Künste veranstaltetes Konzert, in dessen Mittelpunkt die Uraufführung eines Streichquartetts von Otto Besch stand. Beschs, des Ostpreußen, Kunst ist heimatverbunden; auch in seinem jüngsten Werk scheint etwas von der herben Stimmung der Landschaft eingefangen. Mit handwerklicher Meisterschaft gearbeitet, melodisch reizvoll und klar in der Linienführung ist das Werk, das vom Bruinier-Quartett künstlerisch hochwertig dargeboten wurde, ein schönes Zeugnis eigengeprägten musikalischen Schöpfertums. Unter den A-Cappella-Chören gefielen die Choräle von Heinrich Kaminski in ihrer schlichten, aber eindrucksvollen Tonsprache und die mit beachtlichem satztechnischen Können geschriebenen Motetten von Hermann Schroeder, die Chöre von Fritz Büchtger dagegen und Wilhelm Maler wie auch die chorische Legende „Genius des Volkes" von Ulrich Sommerlatte erscheinen uns mit ihrer trockenen asketisch zergrübelten Tonsprache als typisch für eine Flucht in den Formalismus des Mittelalters, in der wir bei aller Anerkennung der ehrlichen Bemühung kein Anzeichen einer fruchtbaren Weiterentwicklung zu sehen vermögen. Die Ausführung durch Waldo Favre und seine treffliche Berliner Solistenvereinigung verdient bei der Schwierigkeit mancher Werke alle Anerkennung.

Hermann Killer.

Die italienische Geigerin Lilia d'Albore trat mit einem ansprechenden Programm in der Singakademie erstmalig vor die Berliner Öffentlichkeit. Ihr Darstellungsstil trägt romanisches Gepräge, klar und farbig zugleich, getragen von einer leidenschaftlichen Dynamik.

Das königliche Instrument der Harfe, die im Musikleben vom germanischen Altertum bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts eine große Rolle spielte, ist heute meist nur noch im Orchester zu hören. Die tonlichen Qualitäten sind aber bei der Harfe so gelagert, daß man bedauern muß, sie so wenig zu hören, besonders dann, wenn sie von einem Meister gespielt wird, wie es der Italiener Luigi Maria Magistretti im Bechsteinsaal tat. Mit fast grüblerischer Versonnenheit vertieft sich dieser Virtuose in sein Spiel, das nicht nur durch die zügige Gestaltung und die dynamische Gliederung fesselt, sondern auch durch die überragende Fingertechnik.

Der Reichling-Chor unter der Leitung von Dr. Walter Reichling hat sich die Aufgabe gestellt, mit dem Motettenschaffen Bachs an mehreren Abenden in der Marienkirche bekanntzumachen. Die am ersten Abend erklungenen doppelchörigen Motetten wurden von dem Chor, der über ein geschultes und stilistisches Empfinden verfügt, klangvoll zu Gehör gebracht. Ein Bild vielfältigen Könnens entfaltete die Violinistin Melanie Wolff an ihrem Sonatenabend im Bechsteinsaal. Sie verfügt über einen geschulten Geschmack, sichere Technik und eine kraftvolle Tongebung, die sich besonders zur Wiedergabe der alten Meister, wie auch der zeitgenössischen Violinwerke eignet.

Das Berliner Violen-Quintett bot im Schubertsaal Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Die Einbeziehung von Pauken bei der Wiedergabe der Tänze von Michael Praetorius aus seiner „Terpsichore" halten wir für völlig abwegig. Bei der damals noch ungebrochenen Symbolkraft der Instrumente war eine Verwendung von Pauken und Streichinstrumenten vollkommen ausgeschlossen. Im übrigen trug der Abend leider einen zu stark historisierenden Charakter.

Das Elly-Ney-Trio, das im Beehovensaal gastierte, ist so vorzüglich eingespielt, daß eine wirkliche Ensemblekunst geboten wird. Bei seinem Spiel entstehen völlig homogene Klangflächen, die Instrumente verschmelzen so innig in idealer Tonentfaltung, daß ein Hochgrad an Einheitlichkeit erreicht wird. Die Werke erstanden kraftvoll, blühend im Klang, stilistisch klar und gestalterisch ausgeglichen.

Die Altistin Helene Grell, die eine geschmackvolle Auswahl aus der deutschen Liedkunst getroffen hatte, sang im Bechsteinsaal. Sie verfügt in der Mittellage und in der Tiefe über recht gute Töne, während der Registerwechsel sich nicht immer schlackenlos vollzieht. Hans Altmann erwies sich als ein ausgezeichneter Liedbegleiter.

Die Geigerin Maria Oettli entfaltete bei der Darstellung von Violinsonaten im Meistersaal ein beachtliches Können. Sie verfügt über einen kräftigen und geschliffenen Geigenton, den sie sehr biegsam und gut abschattiert behandelt. Als Begleiterin stand ihr Hilde Holstein zur Seite, die

vielversprechende pianistische Anlagen erkennen läßt.

Es ist bekannt, daß das Cembalo ähnlich der Orgel Registerzüge aufweist, die nicht nur ein Spiel mit dynamischen Gegensätzen, sondern auch mit raschem Farbtausch ermöglichen. Die ganze Klangpracht dieses Instrumentes ließ Schlee Michalke in einem Konzertabend im Haus der deutschen Presse aufleuchten. Neben virtuoser Spieltechnik entfaltete sie eine feindifferenzierte Registrierkunst. Zusammen mit Marieluise König-von Kleist, Erna Jädecke, Hilde Heydt und Lieselotte Groß spielte sie Werke von Komponisten des 18. Jahrhunderts.

Im Beethovensaal hörte man den bekannten ungarischen Violinvirtuosen Emil Telmanyi mit Geigenwerken von Johann Sebastian Bach und Nicolo Paganini. Wie dieser Konzertgeiger die Bachsche Partita in D-Moll Nr. 2 für Geige allein musikalisch und spieltechnisch gestaltete, gehört zu den einmaligen großen Erlebnissen.

Zum Vorabend des Tages der deutschen Hausmusik fand im Theatersaal der Hochschule für Musik ein Hausmusikabend statt. Von Paul Höffer erklang die Serenade „Innsbruck, ich muß dich lassen" für Oboe, Violine, Viola und Cello, ein handwerklich geschickt gearbeitetes Werk, das jedoch in seinen strukturellen und musikalischen Gestalten stark vom Meloskreis infiziert ist. Die zwei Walzer für Klavier zu vier Händen von Richard Rößler sind eine gefällig ablaufende Spielmusik. Erfüllt von ernstem heroischen Pathos ist die Theodor-Storm-Musik für Bariton, Klavier, Violine und Cello von Paul Graener. Ausführende waren Lehrer und Studierende der Hochschule.

Rudolf Sonner.

Auch in Berlin kam nun schließlich doch ein Max-Reger-Fest zum Gedenken an die 20. Wiederkehr des Todestages Max Regers am 11. Mai zustande. In drei Konzerten erhielt man einen Querschnitt durch das kammermusikalische Schaffen des Meisters. Gerne hätte man in dieser Aufführungsreihe auch einige seiner großen sinfonischen Werke vernommen. Trotz der Beschränkung wurden Ziel, Stil und Form seines Schaffens, aber auch seine Grenzen sichtbar. Mit titanenhaftem Trotz kämpfte Reger in den Zeiten liberalistischen Kulturzerfalls vor dem Kriege für die Reinheit der Musik, gegen die Kräfte ihrer Auflösung. Ihn zog es zu Bach, zur Klarheit barocker Kantorenmusik. Aber auch in ihm gärte und brodelte es. Alles war in ihm tief, gewaltig und chaotisch. Selten, daß einmal sein Humor dieser unruhigen Stimmungen Herr wurde. Er verfiel nicht seiner Zeit, aber er trug ihr Spiegelbild im Herzen. Wo er sich vom Althergebrachten zu lösen suchte, wo er seinen individualistischen Bedürfnissen nachgab, kam Verwirrung in seine Form, kam Unruhe in seine Musik. Vieles ist ferner genial hingeworfen und läßt die letzte Ausfeilung vermissen.

Ungleichwertig, problematisch wegen ihrer rezitativisch geführten Gesangsstimme, sind die meisten seiner 300 Lieder. Es gehört schon ein ganz großer Sänger dazu, um ihren ungewohnten Stil dem Hörer liebenswert zu machen. Johanna Egli besitzt eine schöne warme Altstimme. Aber sie war im ersten Konzert des Max-Reger-Festes, in dem zahlreiche, teilweise unbekannte Lieder des Meisters zur Aufführung kamen, nicht immer in der Lage, durch suggestive Gestaltungskraft den Liedern einen durchschlagenden Erfolg zu sichern. Richard Laugs spielte zwischendurch mit feinem Klangsinn einige Regersche Klavierstücke, wie z. B. die in der Stimmung imerfort wechselnden „Silhouetten".

Am 2. Abend gab es einige der bedeutendsten Orgelwerke Regers zu hören, die Günther Ramin mit bekannter Meisterschaft auf der Hochschulorgel vortrug. Als Orgelkomponist steht Reger auf einsamer Höhe inmitten der Orgelkomponisten der letzten 50 Jahre. Außerordentlich sind die Anforderungen, die Reger an die Spieler seiner Orgelmusik stellt. Günther Ramin kam allen Anforderungen nach. Großartig war die Gestaltung und der klangliche, dynamisch aufs sorgfältigste ausgefeilte Aufbau der Fantasie und Fuge D-Moll. Johanna Egli konnte an diesem Abend, an dem sie einige geistliche Lieder sang, sehr viel besser gefallen.

Am 3. Abend spielte das prächtige Wendling-Quartett, das aufs engste mit dem Schaffen und mit den Werken Regers verbunden ist. Immer schon setzte sich diese kultivierte Quartettgemeinschaft mit restloser Hingabe und erfolgreich für Regersche Kammermusik ein. Lebendiger und charakteristischer, besser geformt und kultivierter im Vortrag kann man sich kaum die Ausführung des D-Moll-Quartettes op. 74 vorstellen, das an diesem Abend zur Aufführung kam.

Die Gemeinschaft junger schaffender und nachschaffender Musiker setzt sich seit Jahresfrist mit anerkennenswertem Eifer für die Gegenwartsmusik ein. Im 1. Konzert dieser Saison spielte das Stroß-Quartett mit starkem Ausdruck das Wilhelm-Maler-Quartett in G, das aber nicht mit Hans Pfitzners wunderschönem und charakteristischen, grundmusikalischem Quartett op. 13 in Wettbewerb treten kann. Letzteres kam sehr beschwingt gleichfalls zur Aufführung. Hoffentlich wird man es jetzt öfters im Konzertsaal hören.

Auch das Dahlke-Trio brachte in seinem Konzert im Bechsteinsaal neue Werke zur Auf-

führung. Julius Dahlke, ein immer ernst strebender Pianist, spielte Variationen in a für Klavier von Eberhard Wenzel, einem pommerschen Pianisten, der hier eine herbe und düstere Musik, reich an dramatischen Spannungen, geschrieben hat. Ihr und der hier erstaufgeführten Suite für Cello von Edmund Schröder wünschte man auch einmal etwas lichtere, freundlichere Töne. Das Dahlke-Trio, Julius Dahlke (Klavier), Alfred Richter (Klarinette) und Walter Schulz (Cello) zeigte einleitend und abschließend an diesem Abend in Werken von Brahms und Vincent d'Indy sein fabelhaftes Zusammenspiel.

Feodor Schaljapin, der große russische Sänger, sang in der Philharmonie. Er war nicht nur gut disponiert, sondern auch äußerst sangesfreudig. Sein Programm, das er immer erst auf dem Konzertpodium zusammenstellt, wurde daher sehr umfangreich. Schaljapin, der heute 63 Jahre alt ist, hat immer noch eine überraschende Fülle und Leuchtkraft in allen Registern seiner hohen Baßstimme. Er wurde von Maria Kalamkarian aufs anschmiegsamste begleitet. — Vorher hörte man den jungen temperamentvollen Geiger Béla von Csilléry, der einige Geigenstücke mit virtuoser Technik und kristallklarem Ton spielte.

Ebenfalls ein großer Sänger ist Paul Bender von der Staatsoper München, fast im selben Alter wie Schaljapin stehend. Seine Liedkunst ist faszinierend, ja, sein mächtiges Material strömt beinahe noch freier als das Schaljapins. Er gebraucht es im Konzertsaal mit weiser Mäßigung, so daß er seiner Stimme ein hauchzartes, tragendes Piano abgewinnt. Wie fein versteht er gemütvolle und frisch-fröhliche Stimmungen zu gestalten. Sein Balladenton ist nicht so dämonisch wie der Schaljapins, er ist verinnerlichter und vergeistigter. Michael Raucheisen nahm in vollendeter Anpassung jede Ausdrucksnüance Benders auf und gab so erneut ein Beispiel seiner unübertrefflichen Begleitkunst.

In Olga Praguer-Coelhoe lernte man im Bechsteinsaal eine temperamentvolle und liebenswürdige brasilianische Sängerin kennen. Bewundernswert ist die Kunst ihres Vortrages, hinreißend ihr virtuoses Spiel auf der Guitarre, die so gespielt kein zweitrangiges Instrument ist. Olga Praguer-Coelhoe sang Lieder der Eingeborenen von Brasilien und Bolivien, Chile, Columbia und Argentinien, Tanz- und Schlaflieder, Wiegenlieder und Romanzen. Ihr Konzert, das unter dem Protektorat des brasilianischen Botschafters Dr. Moniz de Aragoa stand, gab einen Einblick in die Eigenart der südamerikanischen Volksmusik.

Die junge Cellistin Sigrid Succo veranstaltete zusammen mit der gleichfalls jungen Pianistin Edith Axenfeld im Bechsteinsaal einen Sonatenabend. Die strahlende Wärme ihres Cellotones und ihr abgetöntes und lebendiges Spiel gefielen. Edith Axenfelds Spiel ist technisch ausgezeichnet. Nicht ganz ausgeglichen war jedoch ihr Zusammenspiel mit Sigrid Succo, da sie allzu sichtbar die musikalische Führung übernahm.

Der junge Schweizer Pianist Adrian Aeschbacher ist in Berlin kein Unbekannter mehr. Sein wunderbar lebendiges Spiel, sein leuchtender Anschlag und die Feinheit der Ausführung haben ihm einen begeisterten Zuhörerkreis geschaffen. Schumanns Fantasie op. 17, die in dieser Saison bei den Pianisten besonders beliebt ist, spielte er mit wunderbarer Klarheit im Anschlag, schwärmerisch in der Empfindung und einfach unübertrefflich in der klanglichen Abtönung. Mit gleicher Virtuosität brachte er ferner kleine Stücke von Pepping, Scarlatti und Schoeck zum Vortrag.

Auch Walter Bohle spielte in seinem Konzert im Beethovensaal Schumanns Fantasie op. 17 durchaus phantastisch und leidenschaftlich. Nur störte mitunter sein unruhiges und überhastetes Spiel. Hans Erich Riebensahm ist ein technisch zuverlässiger Spieler mit einem schwärmerischen Anschlag und vor allem in den lyrischen Bezirken zu Hause. So glückten ihm an seinem Beethoven-Abend die langsamen Sätze am besten.

Gerhard Schultze.

Bremen: Unser Konzertwinter wurde vom jüngsten Nachwuchs eröffnet. Zuerst erschien Alfred Lueder, der ernste und tiefgründige Musiker und begabte Pianist mit Bach (Chromatische Fantasie) und Beethoven auf dem Plan. Er hat sein Ziel hochgesteckt und er wird es erreichen, da Wille und Begabung ihn vorwärts tragen. Leichter und frohen sicheren Mutes gibt sich der musikantisch offensichtlich ursprünglich begabte Pianist Werner Wolfram Becker. Der dritte, zu guten Hoffnungen berechtigende junge Bremer Pianist Karl Seemann, ein grüblerisch versonnener Brahms- und Regerspieler, hält sich vorerst noch zurück. Zu diesen Begabungen kommt, vielleicht als stärkste, die Gieseking-Schülerin Marianne Krasmann, die im zweiten Philharmonischen Konzert das E-Moll-Konzert von Chopin mit beachtenswerter Technik und feuriger Empfindung spielte. So ist unser pianistischer Nachwuchs qualitativ und quantitativ vielversprechend. Die eigentliche Spielzeit beginnt hier mit dem ersten Philharmonischen Konzert. Es brachte Werke des hier lange vernachlässigten Hans Pfitzner (Ouvertüre zu Käthchen von Heilbronn und das Cellokonzert, gespielt von Cassado). Dirigent war der junge

Dr. Felix Raabe. Damit begann der zweite Winter der Dirigentengastspiele, da leider der langjährige hervorragende Leiter der Philharmonischen Konzerte und Inspirator des bremischen Musiklebens überhaupt, Prof. Ernst Wendel, durch Krankheit gezwungen, sein Amt endgültig niederlegen mußte. Seine überragende Bedeutung für das deutsche Musikleben ist im vorigen Sommer gelegentlich seines 60. Geburtstages gewürdigt worden. Für die zehn großen Doppelkonzerte dieses Winters sind Gastspiele hervorragender Dirigenten vorgesehen, die die Frage der Nachfolge hoffentlich bald klären werden. Denn der dauernde Wechsel des Dirigenten beeinträchtigt die stetige Vorwärtsentwicklung des Orchesters und bringt Unruhe und Ziellosigkeit in die Programmgestaltung, die durchaus der Führung durch einen einheitlichen Willen bedarf, um auf Musiker und Publikum erzieherisch einzuwirken.

Gerhard Hellmers.

Dresden. Im Rahmen der Sächsischen Gaukulturwoche sollte eine Reihe von Veranstaltungen dartun, daß Sachsen ein Musikland ersten Ranges ist. Vor Augen geführt wurde das in der von der Sächsischen Landesbibliothek veranstalteten Ausstellung „Sachsen als Musikland". In vier Räumen erhält man hier einen Überblick über die Musikgeschichte Sachsens, über den außerordentlichen Beitrag Sachsens zur deutschen und damit zur europäischen Musikentwicklung. Der erste Saal ist Robert Schumann gewidmet, der zweite führt uns ins Mittelalter und in die Renaissance, im dritten treffen wir Dokumente, die uns das musikalische Barock und Rokoko veranschaulichen, im vierten Raum endlich sind Zeugnisse der Musik der neueren Zeit zusammengestellt. Weber, Wagner, Strauß sind hier die großen Sterne, um die sich viele kleinere gruppieren. Zum erstenmal werden hier, in einer sehr übersichtlichen, auch ästhetisch sehr befriedigenden Schau die Denkmäler einer stolzen Vergangenheit aus den verschiedenen sächsischen Bibliotheken — vom liebevoll mit mönchischer Geduld ausgemalten Choralbuch bis zur fein gestochenen Handschrift einer Strauß-Partitur — im Zusammenhang gezeigt. Bei der Eröffnung hielt Privatdozent Dr. Gerhard Pietzsch einen kenntnisreichen Vortrag über das Thema der Ausstellung. Er stützte sich dabei vornehmlich auf die Forschungen Wilibald Gurlitts, des in Dresden geborenen Freiburger Musikforschers. Regelmäßige Konzerte werden die hier „ausgestellte" Musik auch zum Klingen bringen. Dies geschah auch in einer Reihe von Konzerten, die teils offiziell in den Rahmen der Gaukulturwoche aufgenommen waren, teils privat nebenher liefen. Musik der Vergangenheit wurde lebendig in einem Konzert „Historische Musik" bei Kerzenbeleuchtung, in Perücke und Reifrock, wofür der ehemalige Ballsaal des Schlosses den Hintergrund bildete. Der Opernchor (Leitung: Karl Maria Pembaur) huldigte den drei großen „S" der sächsischen Musikgeschichte: Schütz, Schein, Schumann. Das erste der Landesbibliothek-Konzerte, dem inzwischen viele andere gefolgt sind, griff tief hinein in die Archive: u. a. hörte man zwei Kompositionen von Clara Schumann. Zu den großen musikalischen Ereignissen gehörte auch die Bruckner-Feier der Stadt, in der Oberbürgermeister Zörner die Festansprache hielt. Unter Paul van Kempens Leitung kamen der 150. Psalm und die Neunte Sinfonie zu eindringlicher Wiedergabe.

Musik der Gegenwart: Hier war der Bogen weit gespannt. Man hörte neuzeitliche Hausmusik (in einem von der Reichsmusikkammer veranstalteten Konzert), wobei das „Neue" sich vor allem auch auf die Gesinnung des Musizierens, nicht nur auf die Werke bezog. Neue Konzertwerke: die Dresdner Madrigalvereinigung (Otto Winter), immer schon Pflegstätte zeitgenössischer Musik, setzte sich für die Sachsen Erwin Zillinger und Curt Beythien ein, im Tonkünstlerverein hörte man neben einer achtunggebietenden Sonate für Violine und Klavier von Max Dehnert (geb. in Freiberg, lebt in Leipzig), ein Konzertino von dem jungen Dresdner Joh. Paul Thilmann, einem Grabner-Schüler, der sich immer mehr als eigenartige, starke Begabung entwickelt. Ein Chorabend des Deutschen Sängerbundes spiegelte die Chorkultur im Land Sachsen wider und gab zugleich in der vorbildlichen Werkwahl einen Begriff von der neuen Zielsetzung der Sängerbewegung. Es sangen ein Auswahl-Männerchor des Kreises Dresden unter Leitung von Gauchormeister Paul Geilsdorf (Chemnitz) und einige kleine Landvereine unter Kapellmeister Herbert Burckhardt (Pirna). Es ergab sich dabei als Generalnenner ein gleichmäßiges Abrücken von dem schwülstigen Stil, dem die Männerchorkomposition eine Zeitlang verfallen war, die Herausbildung eines der Zeit entsprechenden klarlinigen, männlich-herben Stils. Von da aus ist der Schritt nicht weit zu dem Liedgut, das die Bewegung zum Leben erweckt hat. In einem Abend „Lieder der Bewegung" erlebt man das soldatische Singen unserer Zeit, eine klingende Geschichte der Bewegung, Volkslied, Kunstlied, mit und ohne Begleitung, gekrönt von dem Lied der Bewegung, dem Horst-Wessel-Lied.

Den Abschluß der musikalischen Veranstaltungen und der Gaukulturwoche überhaupt bildete die

kulturpolitische Kundgebung am Sonnabend, in deren Mittelpunkt die Rede des Reichskulturwalters Pg. Moraller stand. Er legte noch einmal Sinn und Ziel der Gaukulturwoche klar: Kultur soll zur entscheidenden Funktion des Lebens werden. Kunst soll nicht außerhalb der Gemeinschaft stehen. Die Künstler sollen aus unserer Zeit, sollen aus der nationalsozialistischen Weltanschauung heraus ihre Werke gestalten, eingedenk der Verantwortung, die gerade unsere Zeit trägt. Die Rede war umrahmt von Darbietungen des verstärkten Leipziger Sinfonieorchesters, das unter Leitung von Generalmusikdirektor Hans Weisbach Werke aus dem sächsisch-thüringischen Kreis (Händel, Bach, Schumann, Wagner) spielte.

Karl Laux.

Göttingen. Der Musikwinter nahm mit einem Abend zeitgenössischer Klaviermusik Georg Rothlaufs seinen Anfang. Zwischen Weismanns Traumspielen und den etwas leichten 17 romantischen Walzern (frei nach Schumann!) von Karl Hallwachs hörten wir Ludwig Webers ausdrucksstarke Tonsätze, Fortners heitere Sonatine und die überragende Fantasie apocalyptica von Hermann Reutter, musikalisch und technisch eine hervorragende Leistung des für moderne Musik außerordentlich begabten Pianisten. Die Kantaten der Stadtkantorei unter Ludwig Doormann, in ihrer musikalischen Werthaltigkeit und liturgischen Strenge gleich vorbildlich, berücksichtigen neben den reichen Schätzen des 17. und 18. Jahrhunderts auch Kompositionen von Pepping und Distler. Der Kammerchor der Akademischen Orchester-Vereinigung sang an einem offenen Abend Palestrinas Messe „Jesu nostra redemptio" und eine Lamentatio. Dr. Wilhelm Kamlah führte in die einzelnen Sätze ein und ermöglichte durch Wiederholen eindringendes Verständnis. Erstaunlich, wie der erst kürzlich von Kamlah übernommene Chor das rhythmische Schweben dieser Musik erfaßt hatte, Polyphonie und Homophonie gegeneinander absetzte, die Dynamik in sich ausglich. Um die Bedeutung der Symphoniekonzerte des Theaterorchesters für das musikalische Leben unserer Stadt nachdrücklich zu betonen, hatte Peter Raabe die Leitung des ersten Abends übernommen. Wilfried Hanke spielte das A-Dur-Violinkonzert von Mozart sauber und zurückhaltend, jedoch ohne mozartischen Geist. Das Orchester wuchs unter Raabes Führung in Beethovens zweiter Symphonie über sich hinaus.

G. A. Trumpff.

Hamburg. Aus der Arbeit der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft sind bisher — nach Ablauf von drei Konzerten — noch wenige Besonderheiten hervorzuheben, wenn man einmal die Betreuung der „klassischen" Konzertliteratur als Selbstverständlichkeit annimmt. Im ersten Konzert führte Georg Kulenkampff mit Kraft und Größe Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester" auf, die über zwanzig Jahre nach dem frühen Tode ihres genialischen Schöpfers zum erstenmal in Hamburg erklang. Ihre tiefernste, die stickige Vorkriegsatmosphäre durchbrechende, in manchen Zügen auch heute noch vorwärtsweisende Art sicherte einen innerlich starken Erfolg. — Das dreißigjährige Berufsjubiläum einiger Bläser des Staatsorchesters gab eine hübsche Gelegenheit ab, ein so ungemein selten zu hörendes Werk wie Mozarts sogenanntes „Concertantes Quartett mit Begleitung des Orchesters" in Es-Dur (Köchel Anhang 1/9) zu bringen. Obgleich diese konzertante Symphonie allem Anschein nach in Mozarts trauriger Pariser Zeit 1778 entstanden ist, zeigt sie bis auf wenige Mollverdunkelungen ganz die liebenswürdigen und lebensfrohen Züge des Mannheimer Freundeskreises, dessen Bläserspezialisten sie zugedacht war. Ihre wohlgelungene Aufführung wurde bejubelt und widerlegte so wieder einmal die oft anzutreffende Meinung, daß Mozart in großen Orchesterkonzerten „nicht zöge". In einer Reihe neueingeführter Kammerkonzerte der Philharmonie brachte die Bläservereinigung zwei zeitgenössische Werke heraus, die von der wiedererwachten Spielfreudigkeit auf diesem Sondergebiet zeugten. Hans Joachim Therstappens „Divertimento Es-Dur, op. 19, für fünf Bläser" ist zwar im ganzen noch eine Übertragung des Streichquintetts mit seinen geistigen Ansprüchen auf Blasinstrumente, zeigt aber immerhin Ansätze einer artgemäßen Gestaltung. Dagegen erwiesen sich die „Variationen über das Lied vom Heuschreck" von Wilhelm Mohr (Frankfurt a. M.), einem bislang ganz unbekannten Komponisten, als ein köstlich frisches und humorvolles, dabei gut gesetztes Stück Hausmusik, freilich mit nicht geringen technischen Anforderungen.

Die Kammermusik im weitesten Sinne, von der Solo-Sonate bis zum Kammerkonzert, war in den ersten beiden Monaten der Spielzeit überhaupt ausnehmend reichlich vertreten. Aus der Fülle des Gebotenen seien nur zwei Werke herausgegriffen: die Erstaufführung von Julius Weismanns kleinem Konzert, op. 106, für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester durch das Kammerorchester der NS.-Kulturgemeinde und die Wiedergabe des gewaltigen Streichquartetts op. 109 von Reger durch das tüchtige Strub-Quartett. Weismanns bewegtes Stück, dessen starke Spielantriebe im Lenot ge-

fühlsmäßig vertieft werden, errang vor den Hörern der NS.-Kulturgemeinde einen noch nicht ganz einheitlichen Erfolg. Das Strub-Quartett bewies an Hand des Vergleiches mit dem späten Schubert-Quartett op. 161, daß Regers schwerer, fränkischer Impressionismus mit seinen sakralen Zwischenklängen, dem Hoffmannischen Scherzo und der kräftigen, schon an die Mozart-Variationen gemahnenden Schlußfuge seinem erdhaften Temperament und — im guten Sinne — materiellen Klang am besten entgegenkommt.

Der Hamburger Lehrer-Gesangverein konnte bei seiner Fünfzigjahrfeier zum Trost für die augenblickliche Krise seines Chores auf eine überaus starke und erfolgreiche Tätigkeit zurückblicken. Das Festkonzert brachte als Hauptstück die Kantate „Der steile Weg" von Bruno Stürmer, eine technisch sichere Arbeit, die konstruktive Begabung zeigt, aber in der Tonsprache merkwürdig unselbständig und sogar noch von neudeutschen Vorbildern abhängig ist. Zu Beginn des Abends hielt der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, eine bedeutungsvolle Ansprache, die die Lage unseres Chorwesens ohne falsche Rücksichten dartat und mit unmißverständlichen Forderungen den Weg wies, der allein in eine neue Blütezeit vokaler Gemeinschaftskunst zu führen vermag.

Ein Chorwerk bildete auch den Kern der ersten Feiermusik in der Schwesterstadt Altona. Heinrich Spittas Kantate „Deutsches Bekenntnis" überzeugte als großartig getürmter Bau, ließ aber die eigentlich musikalischen Triebkräfte noch recht vermissen. Namentlich die Baritonpartie kommt kaum von einer spröden und ausdrucksleeren Quart-Quint-Deklamation los und zeigt mit aller Deutlichkeit die Gefahren an, die bei einer Übersteigerung des seit einiger Zeit beliebten „asketischen" Oratorienstils drohen. — Altonas erste Kammermusik fiel durch eine vorbildliche, gemischt vokal-instrumentale Folge zeitgenössischer Werke auf. Erwähnenswert sind Hermann Simons bedeutende „Choräle der Nation", zwei Pfitzner-Lieder und die Jugendsonate für Cello und Klavier, D-Moll, op. 7, von Kurt Thomas. Der Altonaer Kapellmeister Willi Hammer hatte als Uraufführung vier eigene, heitere Chöre nach Worten von Lessing, op. 4, beigesteuert, die in der Nachfolge von Thomas' bekannten Wilhelm-Busch-Chören gearbeitet sind.

H. W. Kulenkampff.

Kiel. Den Anfang der Konzertveranstaltungen machte die 50-Jahr-Feier des Verbandes evangelischer Kirchenchöre in Schleswig-Holstein mit der Aufführung von Kantaten heimischer Kantoren und Organisten des 17. Jahrhunderts, unter denen sich bei Nikolaus Bruhns, bei Joh. Fried. Meister, bei P. C. Wockenfuß und Nik. Hanff viele prächtige Einzelheiten in Erfindung und Durchführung fanden. Den Höhepunkt der Jubiläumsfeier brachten aber zwei Uraufführungen. In seiner Kantate „Dood un Leben" steht H. Fr. Michaelsen als Stammesgenosse Friedrich Hebbels in lebendigem Zusammenhange mit der Sprache und dem Wesen seines norddeutschen Volkstums. In düsterer Wucht meiselt er die herbe Sinnesart der Kinder der Nordmark heraus und weiß in ungewöhnlichen Klängen, in denen viel vom Geist des neuen Deutschlands steckt, den Hörer mit mystischer Kraft zu packen. Weniger ursprünglich und einheitlich ist die „Kantate zum Erntedankfest" von Ernst Lotha von Knorr, die mit dem Aufgebot ungewöhnlich großer Singscharen oft auf äußerliche Wirkungen auszugehen scheint. Beide Werke machten dank einer großzügigen Aufführung unter Dr. Oeffners Leitung einen starken Eindruck.

Heinrich Herner.

Leipzig. Mit einem viertägigen Brucknerfest, das von der Leipziger Brucknergemeinschaft im Auftrage der Stadt veranstaltet wurde, ehrte Leipzig das Andenken des Meisters von St. Florian. Wiederholt hat Leipzig in der Brucknerbewegung eine entscheidende Rolle gespielt. Durch die wagemutige Tat des jungen Kapellmeisters Arthur Nikisch, der im Jahre 1884 in einem Stadttheaterkonzert in Leipzig die siebente Sinfonie aus der Taufe hob, wurde Bruckners Name zuerst in Deutschland bekannt und fand von da an auch in Österreich stärkere Beachtung. Wiederum war es Nikisch, der im Gewandhauswinter 1920/21 als erster einen geschlossenen Zyklus sämtlicher Brucknerschen Sinfonien veranstaltete. Und was Nikisch für die Sinfonien, das bedeutet für die kirchenmusikalischen Werke der (jetzt vom Vorsitzenden der Leipziger Brucknergemeinschaft Professor Max Ludwig geleitete) Leipziger Riedel-Verein, der seit 1886 die großen Chorwerke Bruckners ständig auf seinen Programmen hat.

Dieser doppelt verpflichtenden Tradition trug auch die Gestaltung des Festes Rechnung. Im ersten Gewandhauskonzert, das in den Rahmen des Festes eingegliedert war, ließ Hermann Abendroth den gewaltigen Koloß der achten (C-Moll) Sinfonie in durchgeistigter Monumentalität und dramatischer Leidenschaftlichkeit erstehen und riß das herrlich spielende Gewandhausorchester zu einer nicht zu überbietenden Höchstleistung hin. Neben der aus Bruckners Studienjahren stammenden G-Moll-Ouvertüre brachte der Abend noch einige kirchliche a capella-Motetten, die von der Kantorei des

Landeskonservatoriums unter Leitung von Johann Nepomuk David mit beispielgebender Stilreinheit und Klangschönheit vorgetragen wurden.
Bruckners bedeutendstes Kirchenwerk, seine „Glaubens"-Messe in f-Moll, sowie das Tedeum gelangte in der Thomaskirche durch den altberühmten Riedel-Verein unter Prof. Max Ludwig bei Mitwirkung eines tüchtigen Solistenquartetts und des Leipziger Sinfonieorchesters zu einer auf wahrhaft festlicher Höhe stehenden Aufführung. Der dritte Festtag im Landeskonservatorium brachte das bisher nur wenig bekannte Requiem in D-Moll aus dem Jahre 1849. Der 11. Oktober, Bruckners Todestag, konnte nicht feierlicher eingeleitet werden als durch eine Kirchenmusik, die während des Hochamtes in der katholischen Propsteikirche stattfand. Kantor Georg Trexler hatte hierzu die ganz im Liturgischen wurzelnde, 1864 im Dom zu Linz erstmals aufgeführte Messe in D-Moll ausgewählt, die unter seiner Führung durch den geschulten Propsteichor, gute Solisten und das Leipziger Konzertorchester zu weihevollem Erklingen gebracht wurde.
Am Vormittag hielt alsdann im Landeskonservatorium der Münchener Brucknerforscher Oskar Lang einen sehr aufschlußreichen Vortrag über „Bruckner in seiner Zeit und seine überzeitliche Bedeutung".
Ein vom Reichssender Leipzig im Gewandhaus veranstaltetes Konzert, in dem Hans Weisbach mit dem Leipziger Sinfonieorchester die fünfte Sinfonie in der Urfassung mit innerer Größe und Beseelungskraft aufführte, brachte die Leipziger Brucknertage zu Ende, die ein künstlerisches Hocherlebnis waren. Wilhelm Jung.

Ludwigshafen. Innerhalb der saarpfälzischen Gaukulturwoche veranstaltete die Ortsmusikerschaft Ludwigshafen mit der NS.-Kulturgemeinde und der Stadtverwaltung zusammen eine „Klingende Ausstellung", die rege besucht wurde. Alte und neue Instrumente und Musikalien gaben einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Musik in den letzten Jahrhunderten. In sechs Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellung wurden diese Instrumente auch zum Erklingen gebracht. Alle Zweige der Musik: Hausmusik und Unterhaltungsmusik, Volksmusik und vereinsmäßiges Singen wurden dabei berücksichtigt. In einem Sinfoniekonzert spielte das Saar-Pfalz-Orchester einen Teil aus der „Odyssee" des Dirigenten, GMD. Prof. Ernst Boehe. In losem Zusammenhang mit dieser Ausstellung stand auch ein von der NS.-Kulturgemeinde veranstalteter „Hausmusikabend der Saarbrücker Vereinigung für alte Musik" unter Fritz Neumeyer, die auf Instrumenten in der originalen Mensur des 18. Jahrhunderts Werke von Meistern der „Mannheimer Schule", Johann und Karl Stamitz, F. X. Richter, Christian Cannabich und Mozart (zwei während seines Mannheimer Aufenthaltes entstandene Lieder) spielten.
Der Bildungsausschuß der IG-Farben-Industrie eröffnete seinen Konzertwinter mit einem Symphoniekonzert des Saar-Pfalz-Orchesters unter GMD. Boehe. Wenig glücklich war die Programmgestaltung, vorbildlich aber die Ausführung. Als Solist war der Tenor Carl Ludwig verpflichtet, der mit Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" einen berechtigt großen Erfolg hatte. Arno Landmann spielte stilvoll das Orgelkonzert in g-moll op. 4 Nr. 1 von G. F. Händel. Der 41. Symphonie in C-dur von Mozart, der „Jupiter-Symphonie" verlieh Boehe überzeugende sonnige Heiterkeit. Er beschloß das Konzert mit den „Präludien" von Liszt.
Das bedeutendste musikalische Ereignis Ludwigshafens im November war das Konzert der Londoner Philharmoniker unter Sir Thomas Beecham.
C. J. Brinkmann.

München. Die Musikalische Akademie wird in diesem Jahr von Richard Strauß geleitet, der das Programm ganz auf Beethoven, Liszt und seine eignen Werke gestellt hat — in einer gewissen großzügigen Gleichförmigkeit und mit dem Grundgedanken, die Entwicklung der „dramatischen" Symphonie vorzuführen. Es werden nun also in allen Konzerten eine Beethoven-Symphonie, eine Lisztsche und eine Straußsche symphonische Dichtung erklingen . . . Eine Ausnahme in diesem Schema machte der zweite Abend, in dem Strauß die Neunte mit vorhergehender Leonore II in seiner prachtvoll überlegenen Weise zum Klingen brachte.
Gleichfalls in diesem Rahmen führte Richard Trunk Beethovens „Missa solemnis" auf und zeigte mit der Wiedergabe dieses „größten und gelungensten Werkes" des Meisters seine außerordentliche Fähigkeit und Erfahrung als Chorerzieher, — der Lehrer-Gesangverein hat sich unter seiner Leitung ganz wundervoll entwickelt.
Die Philharmonischen Konzerte des Münchner Orchestervereins begannen mit einer Liszt-Feier, die Siegmund von Hausegger und Josef Pembaur in gleicher gemeinsamer Verehrung für den verewigten geistvollen Musiker bestritten. „Tasso", „Totentanz" und „Faustsymphonie" bildeten die hervorragend schön durchgeführte Spielfolge.
Die Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft hat sich für diesen Winter beson-

ders viel Mühe gegeben. In München, wo es keine eigenen ständigen Musikfeste" für zeitgenössische Komponisten gibt — besonders nicht für die Unbekannteren — ist sie eine wichtige Pflegestätte für Werke junger lebender Tonsetzer geworden. In diesem Jahresplan stehen an 22 Abenden 36 Stücke von 23 deutschen und 9 ausländischen Komponisten zur Aufführung. Einige der jungen Komponisten leiten ihre Werke selbst. Neben diesen Zeitgenossen kommen auch ältere Werke früherer Zeit (sogar gotische Musik!) zu Wort.

Oscar von Pander.

Stuttgart: Die unaufhaltsame Entwicklung Stuttgarts zur Metropole Südwestdeutschlands hinterläßt auch ihre spürbare Wirkung auf das Musikleben der Stadt. Noch in keinem Jahr konnte der Beginn der Konzertzeit mit einer solchen Fülle von Veranstaltungen aufwarten wie in diesem Herbst. An erster Stelle stehen die großen Konzerte des Orchesters der Staatstheater und des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern. Carl Leonhardt, der langjährige Generalmusikdirektor der Staatsoper, gab uns in seinem Abschiedskonzert eine etwas sachlich-kühle, aber präzis ausgearbeitete Darstellung der 7. Sinfonie von Beethoven. In demselben Konzert spielte Josef Pembaur, München, Liszts „Totentanz" und die „Fantasie über ungarische Volksweisen" mit überlegener technischer und geistiger Gestaltung. Das zweite Konzert des Staatstheater-Orchesters machte unter Richard Kraus' Leitung mit Rudi Stephans Musik für Orchester bekannt. In einem KdF.-Konzert des Landesorchesters konnte Hans Knappertsbusch als Gastdirigent mit der kleinen Nachtmusik und der D-Dur-Sinfonie von Mozart Triumphe feiern. Im ersten Volkssinfonie-Konzert konnte das Landesorchester unter Martin Hahns Leitung mit der 1. und 2. Sinfonie von Beethoven als Instrumentalkörper überzeugen. Groß angelegt war die Bruckner-Feier aus Anlaß des 40. Todestages des Meisters, die der Württ. Brucknerbund gemeinsam mit der NS. Kulturgemeinde veranstaltete. An drei Abenden wurde das kammermusikalische, kirchliche und sinfonische Schaffen Bruckners umrissen. Höhepunkte der Feier waren die ausgezeichnete Wiedergabe des Streichquintetts und eines nachgelassenen Intermezzo für dieselbe Besetzung durch das Kleemann-Quartett, die Aufführung der F-Moll-Messe durch den Verein für klassische Kirchenmusik und die süddeutsche Erstaufführung der f-Moll-Sinfonie durch das Landesorchester. Die musikalische Gesamtleitung hatte Martin Hahn, der sich besonders in der Ausdeutung der 3. Sinfonie als sicher gestaltender Brucknerdirigent erwies. Der Besuch der Kurt-Thomas-Kantorei, die in zwei Konzerten geistliche und weltliche a capella-Chöre vortrug, lohnte sich sehr, während die Wiener Sängerknaben dagegen stark abfielen. Von auswärtigen Pianisten sind Raoul v. Koczalski, der unübertroffene Intrepret Chopinscher Klavierkunst, und Wilhelm Kempff als idealer Ausdeuter klassischer Klavierkunst zu nennen.

Willy Fröhlich.

* Musikalisches Presseecho *

Die jüdische Musik-Internationale

In einem historischen Überblick entwickelt der Aufsatz die Rolle des Musikjudentums in Rußland, angefangen von der zaristischen Zeit (vom Beginn der 60er Jahre) bis zur Gegenwart. Der Schluß des Aufsatzes heißt:

Wie sieht es heute aus?

Wir kommen zu den Juden, deren Geburtsjahr in die beiden letzten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts fällt. 1882 geboren zu Riga ist Eugen Braude, der seine musikwissenschaftlichen Studien in Deutschland betrieb. Im ersten Kriegsjahr wurde er Dozent und Professor an der Universität Petersburg und Ordinarius des russischen Institutes für Kunstgeschichte, zehn Jahre später in Moskau Lehrer am Pädagogischen Institut und der Schule für Drama und Oper. Weiterer Beweis für die innige Verquickung von Judentum und Bolschewismus ist seine ausgedehnte Betätigung als Mitarbeiter der großen Sowjet-Encyklopädie. Dem gleichen Jahrgang gehört an: Paul Alexandrowitsch Lamm, Pianist, Herausgeber und Verleger. Seinen Direktorposten in Kussewitzkys Musikverlag in Petersburg verstand er nach der Revolution mit der Leitung des russischen Staatsverlages einzutauschen. Hier bringt er seine Juden unter, vergißt sich selbst nicht mit dem Monopol der Ausgabe von Mussorgskys „Boris Godunow". Autorenrechte erlangt mit einem violinpädagogischen Werk Joseph Achron (geb. 1886), der dem zaristischen Rußland als Leiter einer Klavier- und Kammermusikklasse der Kaiserlichen Musikgesellschaft in Charkow diente, dem bolsche-

wistischen als Meisterklassenlehrer in Petersburg, über allem aber dem Judentum, indem er wie Krein und Gnjessin sein kompositorisches Schaffen in rein jüdischem Sinne auffaßt. Als Verfechter sogenannter hebräisch-nationaler Kunstmusik gehört er der „Petersburger Gesellschaft für jüdische Musik" an. Vor dem Weltkriege hat er vier Jahre lang seinen Wohnsitz in Berlin, von 1922 bis 1934 weilt er wieder hier, seit dieser Zeit in New York als Sendbote der jüdischen Internationale.

Zur fortschrittlichen Gruppe vorgeblich russischer Komponisten rechnet sich Samuel Eugeniewitsch Feinberg (geb. 1890), der vor allem in Rußland eine Rolle als Pianist und Lehrer (seit 1926 Professor in Moskau) erlangte. Eine von Belajer verfaßte Schrift über Feinberg konnte bis zur Nationalsozialistischen Revolution leider auch in Deutschland Verbreitung finden. — Eine ausgedehnte Tätigkeit räumte das System-Deutschland Issaye Alexandrowitsch Dobrowen ein, indem es ihn 1923 mit 29 Jahren an die Dresdner Staatsoper, 1924 als 1. Kapellmeister an die Große Volksoper in Berlin und als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Dresden berief, unbeschadet seiner Zugehörigkeit zum jüdischen Volkstum, unbeschadet aber auch seiner jahrelangen Leitung der Philharmonie und des Großen Theaters in Moskau unter den Sowjets.

Der auch in Deutschland stark propagierte, 1895 zu Charkow geborene Joseph Schillinger — immer wieder begegnen wir den unheilvollen Wechselbeziehungen zwischen dem Deutschland nach 1918 und Sowjet-Judäa — erteilte am staatlichen Unterrichtsinstitut in Petersburg (seit 1926 Staatliches Zenral-Musik-Technikum) Kompositionsunterricht. — Nicolai Gradan, geboren 1896, wird 1918 Solocellist beim Staatsorchester in Petersburg, 1929 dort Professor am Staatskonservatorium, und kann sich danach als Solocellist in Deutschland, u. a. der Berliner Philharmonie, betätigen.

Wieder besorgte ein deutsches Konservatorium Hauslehrer-Geschäfte für einen Zionisten, als es Alexander Weprik (geb. 1899) die musikalische Ausbildung vermittelte. Seit seinem 24. Jahre doziert Weprik am Moskauer Staatskonservatorium. Spezifisch jüdische Musikbelange nimmt er als Komponist (u. a. Tänze und Lieder des Ghetto) und Sekretär der „Gesellschaft zur Förderung jüdischer Musik" wahr.

Biograph des Juden Dawidoff und Verfasser der „Grundlagen einer Theorie der Musikwissenschaften" ist Semjon Lwowitsch Ginsburg, der an verschiedenen Hochschulen Petersburgs, am Konservatorium, kunsthistorischen Institut und der Schule für Bühnenkunst lehrt. Aufzuzählen bleiben noch die Juden, die von Rußland ausgehend, den Erdball überschwemmten. In Berlin, in London, wie in Paris, Madrid und Boston ist als Dirigent Serge Alexandrowitsch Kussewitzky anzutreffen, der vor dem Kriege durch Gründung eines eigenen Orchesters und (gemeinsam mit Frau Nathalie) eines Musikverlages das russische Musikleben stark beeinflußte. Überall stoßen wir auf den Namen des Violinvirtuosen Jascha Elman. Nach Deutschland kamen neben den bereits angeführten Juden die aus Moskau stammende Pianistin Margarita Jolles, verheiratet mit dem bis 1933 an der Kölner Musikhochschule lehrenden Pianisten Heinz Jolles, weiter der Komponist Nicolai Lopatnikoff, und der Dirigent Jascha Horenstein, seit 1920 in Berlin, von 1928 bis 1933 als erster Kapellmeister in Düsseldorf lebend. Von den in Rußland gebürtigen Musikern finden wir in den Vereinigten Staaten u. a. den eine Zeitlang auch in Berlin wirkenden Pianisten Chévinne, den Klaviervirtuosen Ossip Salomonowitsch Gabrilowitsch, der vier Jahre vor dem Kriege in München lebte, sowie den Dirigentn und Komponisten Lazare Saminsky. Eine Reihe in Deutschland lebender Juden emigrierte nach Rußland, so der ehemalige Generalmusikdirektor der Kölner Oper, Eugen Szenkar.

Dostojewskis prophetische Worte, daß am Ende der jetzigen Entwicklung als Herrscher in Rußland „freche Juden" stehen würden, haben auch für das Musikleben dieses Landes furchtbare Erfüllung erfahren. In allen Erdteilen ist das Weltjudentum rührig, seine Herrschaft in der Tonkunst aufzurichten, sei es durch eine aus taktischen Gründen gebotene Tarnung als Nationalmusik (vgl. Feinberg), sei es durch Aufrichtung der musikalischen Anarchie und Zertrümmerung der Grundsäulen nordisch-abendländischer Musik durch einen Schönberg, oder sei es durch die Degradierung der Musik zur Verherrlichung bolschewistischer Zustände wie in Weills „Stadt Mahagonny", durch ihre Verbastardierung mittels Zufuhr negroider Elemente (vgl. Gershwin) oder durch brutale Enthüllung rein jüdischer Machtziele, denen das musikalische Schaffen eines Krein, Gnjessin, Weprik und anderer entspricht.

Walter Trienes.

(Westdeutscher Beobachter, 3. 11. 36, Nr. 515.)

Unbekannte Musik Beethovens.

„Gibt es noch ungedruckte Kompositionen Beethovens?"

Ja, die gibt es wirklich, und zwar noch sehr viele. Wenn man Bearbeitungen von Volksliedern und eigener Musik mitrechnet, kann man schon heute etwa 100 Stücke zählen, die noch der Veröffent-

lichung harren oder deren Erstdrucke vergessen sind. Von einer oder der anderen verschollenen Bearbeitung größerer Werke abgesehen, handelt es sich aber durchweg um kürzere Stücke: Albumblätter und Kanons, Bearbeitungen von Volksweisen, Lieder, Chorstücke, Tänze, Instrumentalkadenzen und andere kürzere Instrumentalmusik, mitunter auch um bruchstückweise erhaltene Musik. Wer sich über die Fülle solcher unbekannter Werke des Meisters unterrichten will, sehe den Aufsatz „Beethovens Werke und ihre Gesamtausgabe" von Willy Heß (Winterthur) im fünften Bande des Schweizerischen Jahrbuches für Musikwissenschaft ein.

Neuerdings hat Willy Heß noch einen sehr glücklichen Fund gemacht. Dieser betrifft eine kleine italienische Chorkantate (für Sopran, zwei Tenöre und Baß mit Klavierbegleitung), die „Cantata campestre a 4 Voci col Cembalo obligato composta 1814 die Ludwig van Beethoven" betitelt ist und deren Text beginnt:

„Un lieto Brindisi
Tutti a Giovanni
Cantiam così, così
Viva lunghi anni..."

Der Tondichter hat das Stück nach Worten eines Abbate Bondi auf Wunsch des Dr. Bertolini geschrieben, der mit ihm von 1806—1816 als Duzfreund auf vertrautestem Fuße verkehrte. Bertolini war Assistenzarzt des namhaften Mediziners Dr. Johann Malfatti, Onkels der von Beethoven Anfang 1810 verehrten Therese Malfatti. Die Vernachlässigung seiner Persönlichkeit im Beethovenschrifttum hat ihren Grund in der Tatsache, daß nicht ein einziger der vielen Briefe des Meisters an ihn erhalten ist. Als Bertolini nämlich einige Jahre nach Beethovens Tode an der Cholera erkrankte, war er nicht imstande, diese Zuschriften zu sichten. Da er meinte, der Inhalt eigne sich teilweise nicht für andere Augen und könne mißverstanden werden, vernichtete er den ganzen Bestand. Aber er genas glücklich wieder und berichtete später dem Mozartforscher Otto Jahn, der auch über Beethovens Leben Stoff sammelte, manche Einzelheiten dazu. So konnte sich Jahn vermerken, daß die Kantate für ein kleines Fest geschrieben wurde, das er am Namenstag des Dr. Malfatti (24. Juni) 1814 auf eigene Kosten in dessen Villa in Weinhaus bei Wien veranstaltete und die Urschrift der Pianistin Anna Caroline Belleville-Oury (geb. 1808 in Landshut, gest. 1880 in München) schenkte. Zu der Feier waren Malfattis Verwandte und persönliche Freunde sowie viele Vertreter und persönliche Freunde sowie viele Vertreter verschiedener Künste eingeladen. „Der Spaß kostete mich einige hundert Gulden", bemerkte Dr. Bertolini 50 Jahre später zu dem Beethovenforscher A. W. Thayer.

Wer gegenwärtig die Urschrift der Kantate besitzt, ist nicht bekannt. Heß hat von dem Werke in der Preußischen Staatsbibliothek eine Abschrift aufgespürt, die aus Jahns Nachlaß stammt und nur deutschen Text enthält (Johannisfeier begeh'n wir heute..."). Das Werkchen kann gut eine kurze Konzertnummer abgegeben — es nimmt wohl knapp zehn Minuten in Anspruch — und ist vollwertiger Beethoven. Einem frischen, feurigen Allegro — eine Art Toast auf den Gefeierten — steht ein Adagio-Mittelsatz gegenüber, der ihn als Retter verzagter Kranker preist. Das schöne Stück, das durch kunstvoll imitierenden Chorsatz fesselt, ist offenbar seit dem Jahre 1814 nicht wieder aufgeführt worden. Weshalb es der Tondichter nicht selbst veröffentlichte, erklärt sich wohl einfach damit, daß die Urschrift bei Bertolini blieb.

Dr. Max Unger (Zürich).

(Düsseldorfer Nachrichten vom 4. Nov. 1936.)

* Blick in das neue Buch *

Werner Korte: Beethoven

Der Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Münster i. W., Dr. Werner Korte, bringt soeben in Max Hesses Verlag ein Werk „Beethoven" heraus, das geeignet ist, das Beethovenbild unserer Zeit in unabweisbar klarer Form zu umreißen. Der Verfasser sagt über das Ziel seiner Arbeit im folgenden einiges Grundsätzliche. Wir schließen kurze Abschnitte aus dem in seiner Art bahnbrechenden Werk an.

Dieses Buch ist nicht geschrieben worden, um die nicht eben kleine Beethoven-Literatur nutzlos zu vermehren, sondern um dem Rechnung zu tragen, was sich im Laufe der jüngeren und jüngsten Zeit als notwendige Korrektur einer anscheinend sakrosankten Beethoven-Anschauung unabweislich vorgedrängt hat. Die von Bettina von Arnim und Anton Schindler eingeleitete Trübung des originalen

Beethoven-Bildes hat das 19. Jahrhundert dank seiner bewunderungswürdigen Selbstgewißheit nach eigenem Ermessen auf sich zugeschnitten: Naturkind, Revolutionär, Heros, Hoherpriester und Erlöser sind die aufsteigenden Stationen der Deutung des Beethovenschen Lebens, die durch Richard Wagners programmatische Beethoven-Interpretation gekrönt wurde. Gegen Ende des Jahrhunderts zersplitterte diese visionär erschaute Romantisierung des Meisters in einzelne Sonderauslegungen, an denen die Programm-Musik und ihre anschaulichen Voraussetzungen besonders beteiligt waren und es bis auf den heutigen Tag sind. Auf der anderen Seite spürte man die Notwendigkeit einer Korrektur, die aber den so fundamental veränderten Grundlagen des Musikerlebnisses der Vorkriegszeit nur bedingt entrinnen konnte. Immer mehr wurde es klar, daß über die festen Vorstellungen, über die Hermeneutik und die „poetische Idee", über den Heros und Titanen die Erkenntnis der Musik Beethovens zurückgedrängt worden war, ja daß nach derart vorgefaßten Vorstellungen und Anschauungen der „Inhalt" der Beethovenschen Musikwerke nachträglich zurechtgemacht wurde. Die Erläuterungen unserer Konzertprogramme und ein großer Teil der Beethoven-Literatur leben von anscheinend selbstverständlichen Vorstellungen über Beethoven, aber nicht von der aus dem Werk selbst gewonnenen Erkenntnis.

Man erwarte demnach nicht, im folgenden einen Konzertführer zu finden, aus dem man vor der Aufführung eines Werkes rasch ein paar programmatische Schlagworte zum „Verständnis" mit in den Konzertsaal nehmen kann, man erwarte nicht psychodramatische Erläuterungen, keine „neue Deutung", kein Programm und keine nur interessante geistesgeschichtliche Illustration. Grundsatz des Buches ist, alles, was über ein Kunstwerk auszusagen ist, muß seiner Erscheinungsform immanent sein! Es wendet sich an alle die, welche ernsthaft gewillt sind — seien sie Liebhaber oder Fachkundige —, der Beethovenschen Musik verständnisvoll näherzukommen; es versucht darum, allein an Hand der Werke den Schaffensweg des Meisters zu umreißen.

Im übrigen war sich der Verfasser bewußt, zwar mit dem Lichte der hellen Vernunft fest eingebürgerten Vorstellungen und Vorurteilen begegnen zu müssen, daß sich andererseits aber nur dem das Werk eines der größten deutschen Meister erschließen kann, der neben der sachlichen Vorbereitung die seelische Aufnahmebereitschaft einzusetzen hat.

Bonn (—1792)

Als fast Zweiundzwanzigjähriger verließ Beethoven seine Vaterstadt Bonn. Er verließ mehr als die Stadt seiner Jugend, das Schicksal hatte es ihm bestimmt, die Geborgenheit eines glücklichen Jahrhunderts hinter sich zu lassen und mit der kühnen Sicherheit des Genies ein unbekanntes und gefahrvoll-lockendes Jahrhundert in die Schranken seiner Kunst zu fordern.

Wie einem Schütz, Bach, Haydn und Mozart war auch dem Knaben Beethoven alles bereitet, um die in Tradition und Umwelt sorglich gebettete Anlage in langsamer Erziehung einer organisch zeitentwickelten Höchstleistung zuzuführen. So wie Bach mit dem Bewußtsein dienender Berufung in der christlichen Gemeinschaft der erste Diener und Repräsentant einer geglaubten und gelebten „Ordnung von Gott" war, so lebte Haydn in der Ordnung einer staatlichen Weltanschauung und fühlte sich durch sie zum künstlerischen Künder seiner deutschen Nation erhoben, daß ihm das Komponieren im Staatsfrack notwendiges Symbol eines Ehrendienstes des verantwortungsbewußten Untertanen war. Und so wuchs auch der junge Beethoven in der gesicherten vorrevolutionären Lebenshaltung auf, die im kurkölnischen Staat ihre besondere rational-aufklärerische Form zu wahren wußte.

Aber in der geheimnisvollen, schicksalhaften Vorbestimmung seiner Sendung wagt er aus dem in Erfahrungen erhärteten und bewährten Lebenskreise den großen Sprung in die freie Selbstverantwortlichkeit des im Gegensatz zur Welt sich behaupten wollenden und nach eigenem Willen und in eigener Zucht schaffenden Künstlers. „Kraft ist die Moral derjenigen, die sich vor anderen auszeichnen; sie ist auch die meinige", so lautete die Devise des jungen Beethoven. Dieser Gegensatz zur Welt ist als aristokratisches Überlegenheits- und Selbstbewußtsein wie als tragisch-schmerzlicher Stachel tiefste Antriebskraft des modernen schöpferischen Menschen; dieses Sich-außerhalb-der-Welt-fühlen bedeutete aber Beethoven die höchste sittliche Aufgabe des immer erneuten Sichbehauptens und Sichverantwortens, des Gestaltens und Glaubensschaffens. Unter dem vollen Einsatz des Lebens entbrennt der Kampf um das, was einem Bach noch als fester Besitz zu eigen war, um die „heilende Kraft" des Glaubens, der nun in die Ferne ewiger Sehnsucht gerückt ist. Die tragische Entzweiung von Leben und Ewigkeit, von göttlichem Logos und Mensch, von Gut und Böse, fordert die letzte Entscheidung heraus, um die es geht. Beethoven ist nicht darum der große Künstler des 19. Jahrhunderts, weil er diese dämonische

Tat der titanischen Befreiung von überkommenen Bindungen und Gegebenheiten wagte, sondern weil er dank seiner religiösen und sittlichen Kraft der Gnade gültiger Weisheit teilhaftig wurde, die das dienende Wirken Bachs mit tausendfältiger Frucht segnete, die Beethoven erst in den letzten Quartetten mit dem Einsatz eines ganzen Lebens als spätes irdisches Glück erkämpft hat.

So wächst aus diesem herausgeforderten Kampf, aus der Not und der Kraft, zu sagen, was er leide, die einzigartige Berufung des Genies, Beethoven als Künder einer kämpferisch erworbenen und erhaltenen Humanität, als Künder der Liebe: „Viele tausende treiben das Handwerk der Liebe, aber nur wenige haben die Offenbarung." Beethoven hatte die Offenbarung als das Geheimnis seines Lebens; sie zeigt sich zum erstenmal in der Trauerkantate von 1790 bei den Worten: „Da stiegen die Menschen ans Licht.' In diesen Worten liegt die Sehnsucht der Beethovenschen Seele offen, hier entzündet sich sein Herz und gebiert jene „Humanitätsmelodie", die vom Meister unvergessen 15 Jahre später im „Fidelio" an der Stelle wieder verwandt wird, wo Leonore Florestan die Fesseln abnimmt. Diese Melodie ist die sehnsüchtig erschaute Erfüllung einer ewig erstrebten Überwindung des Bewußtseins der Verdammnis durch die Liebe. Auf diesem Wege haben wir Ludwig van Beethoven in seinen Werken zu begleiten, die Bonner Werke sind Zeugnis für die Schicksalsstunde der Berufung auf diesen Weg.

Das erste Wiener Jahrzehnt (1793—1802)

Als Lernender kommt Beethoven nach Wien und vertauscht die Bonner Hofluft mit dem freien Lebensgefühl der Kaiserstadt. Was er an eigenen Werken mitbrachte, versprach alles und nichts, konnte das Größte verheißen oder aber die genialischen Anfänge eines sich verwirrenden Talentes bedeuten. Haydn mag sich selbst darüber keine endgültige Rechenschaft abgelegt haben, ihm blieb dadurch wohl auch die Verantwortung für den von maßlosem Anspruch an sich und den Lehrer besessenen Schüler zutiefst unklar, der Unterricht litt darunter, und jäh und rücksichtslos flammte das Mißtrauen des Enttäuschten empor. Es bedeutet keine Herabsetzung des alternden Meisters, wenn man fragt: was konnte Haydn dem jungen Beethoven überhaupt sein? Haydn lebte in einer Welt, der Beethoven gerade den Rücken gekehrt hatte; Mozart war dahingegangen, die Englandreisen bedeuteten Haydn letzte Anerkennung, er war der Repräsentant von Generationen, der vor dem für seine Vorstellungen zügellos sich gebenden Talent nur erschrecken konnte. Der Lernende dagegen fühlte sich unterschätzt, was er in glühender Begierde erwartet hatte, blieb aus. Er wußte noch nicht, daß es für ihn keinen Lehrer gab, bis ihn die Erfahrungen mit Schenk und Albrechtsberger endgültig bewogen, von diesem Beginnen abzulassen: der „Schüler Beethoven" mußte seinen Meister in sich selbst finden und in diesem Sinne mußte er ein Lernender bleiben sein Leben lang, ein Lernender kraft des Vertrauens auf die Vorsehung seiner Sendung und dank der Bescheidenheit des unermüdlich sein fernes Ziel anstrebenden Suchers, der, kurz bevor er die Augen für immer schloß, sagen konnte, es sei ihm, als wüßte er erst jetzt, was komponieren bedeute. Der „Schüler Beethoven" ist in den Werken des ersten Wiener Jahrzehnts nicht zu spüren, wohl aber der dämonische Former und Erzieher seiner selbst, der mit der traumwandlerischen Gläubigkeit und Kraft des Genies zu seinen eigenen Sternen greift. Das Klavier wird sein Instrument; fast die Hälfte aller Klaviersonaten wird in diesen zehn Jahren als Zeugnis eines neuen heroischen Lebenswillens herausgeschleudert. Die Klaviersonate ist der Frontkampf seiner mächtig vorstoßenden Entwicklung, sie weist darum auch eine besondere Anpassungsfähigkeit und damit formale Vielseitigkeit auf, die den immer wechselnden Anforderungen und Ausdrucksexperimenten entspricht. Viel ruhiger und gleichmäßiger stoßen sich auf dem Gebiet der Kammermusik die bisher mitgeschleppten Schlacken ab, streng und folgerichtig legt sich der unermüdlich Schaffende die Grundlagen seines Stiles frei. In der Kammermusik mit Bläsern gelangt er mit dem berühmten Septett bis an die Grenze der Sinfonie, die erst der fast 30jährige sich zu eigen macht; und über das Streichtrio erarbeitet er sich die Form und die Technik des Streichquartetts, dessen Bewältigung in den sechs Werken von op. 18 als der Beginn der Geschichte des modernen Streichquartetts zusammengefaßt wurde. Will man mit einem Schlage das Herzstück des neuen Beethovenschen Instrumentalstiles, Richtung und Ziel der stürmischen Entwicklung der ersten Wiener Jahre umfassen, so muß man mit den Quartetten op. 18 beginnen.

Der späte Beethoven (1815—1827)

Der Beginn des Beethovenschen Spätstiles wird im allgemeinen in das Jahr 1818 gelegt, also in die Zeit, da der Meister den Plan der Missa und der neunten Sinfonie faßte. Uns scheint diese

Auffassung einerseits zu schematisch, da sie in der einseitigen und auch wohl nicht haltbaren Überbetonung der beiden großen Alterswerke befangen bleibt, und andererseits auch unberechtigt, da sie die stilistisch so wichtigen, vorbereitenden und sammelnden Krisenjahre 1815—1818 für den sogen. Spätstil unterschätzt. Diese Jahre brachten wenig, zwei Cellosonaten, zwei Klaviersonaten, Variationen und den Liederkreis „An die ferne Geliebte" (die Kantate „Meeresstille" erwähnten wir schon); das ist in der Tat — Lieder und eine Fuge für Streichorchester kommen als kleinere Arbeiten noch dazu — im Vergleich zur früheren Schaffenskraft eine bescheidene Ernte.

Schon nach der Fertigstellung der beiden letzten Sinfonien im Jahre 1812 macht sich diese Stockung der Produktion bemerkbar, die dann bis in die Jahre der Arbeit an der Missa solemnis und der neunten Sinfonie anhält. Sehen wir einmal von äußeren Einwirkungen ab, so erkennen wir in dieser schöpferischen Pause das tiefe Bedürfnis nach Entwirrung und Sammlung, in ihr werden die Kräfte und Anschauungen einer letzten gültigen Auslese unterzogen und zu einer neuen Wesentlichkeit gewandelt, die zu dem Alterswerk der letzten fünf Quartette überleitet. Diese innere Wesensschau, das Vorstoßen zu den von aller pathetischen oder evolutionierenden Belastung erlösten und in sich ruhenden musikalischen Vorgängen, wurde in den fünf letzten Klaviersonaten zum künstlerischen Zeugnis. Dieser erste Kreis, der von den Cellosonaten op. 102 bis zur Sonate op. 111 sich schwingt, umschließt einen zweiten Kreis, den Kreis der beiden Großwerke, der Missa solemnis und der 9. Sinfonie. In ihm hebt nicht der Spätstil an, er umschließt vielmehr — selbst umschlossen vom Kreis der Klaviersonaten — den letzten Vorstoß aus dieser Zone in die große Form der Sinfonie und der Messe. Die fast sechsjährige Arbeit an beiden Werken enthüllt, welchen Schwierigkeiten das unermüdliche Ringen um die Gestalt begegnete. Beide Werke bedeuten — trotz ihrer epochalen Größe — einen mühsam erkämpften Durchgang, und die 9. Sinfonie enthüllt im letzten Sinne das Scheitern der sinfonischen Idee. Noch einmal versucht das Genie die Tore der Welt zu sprengen, um dann einzutreten in den dritten, den inneren Kreis, in die begnadet empfundene letzte Weisheit der fünf Quartette op. 127, 132, 130, 131, 135. Beethoven meinte, die Kunst verlange, daß man nicht stehen bleibe, jedes Quartett solle in seiner Art durchgeführt werden, und dazu fühle er sich in seiner Fantasie mächtiger denn je. In diesen letzten Werken erhebt er die schmerzvollen und gütigen Erfahrungen seines Lebens in den von keiner Dramatik, keinem Konflikt und keiner pathetischen Ansprache bedrängten Raum reinster darstellender Anschauung. Dieser Vorgang wird von vielen Auslegern des Beethovenschen Spätstiles als „romantisch" definiert; dafür wird die Auflösung der Formen, werden die besonderen klanglichen Lagerungen als symptomatisch angeführt. In Wirklichkeit blieb Beethoven völlig unromantisch. Ganz abgesehen davon, daß der alternde Meister Opernpläne mit der ausdrücklichen Absicht, der romantischen Oper Webers ein Gegenbeispiel zu bieten, ins Auge faßte, daß in Gesprächen mit ihm die romantische Oper als das „Ende der deutschen Oper" bezeichnet werden konnte, sind alle Interpretationen, die auf jenen äußeren formalen und klanglichen Abweichungen fußen, durch unsere historische Anschauung von der Romantik getrübt. Das so gern gebrauchte Wort vom „romantischen Stilwillen" beim späten Beethoven ist solange untauglich, wie nicht genau feststeht, was man darunter versteht. Und das ist leider bis heute nicht der Fall. Unzweifelhaft hat der „späte Beethoven" jene Komponisten und ihre Werke, die wir „romantisch" nennen, z. T. abgelehnt — bis auf einen Schubert, dem allerdings auch eine erst späte und kurze Achtung zuteil wurde.

* Kritik *

Bücher

Ferdinand von Strantz: Opernführer — A. Weichert Verlag, Berlin.

An die dreißig Jahre ist der Opernführer von Ferdinand von Strantz mit seinen Inhaltsangaben von einigen hundert Opern ein beliebter Begleiter und Wegweiser der Theaterfreunde gewesen. Jetzt hat ihn Walter Abendroth nach neuzeitlichen Richtlinien vollständig umgearbeitet und bis auf die Gegenwart ergänzt. Daß bei dieser Arbeit, die sich mit einem kultur- und musikpolitisch anregenden Vorwort einführt, der Rotstift energisch in Aktion treten mußte, versteht sich. Bei einer späteren Auflage wird dann noch ein gewisser Rest untragbarer „Meisterwerke" gestrichen werden müssen. Aber auch in der jetzigen Form kann das Buch, das von Emil Nikolaus von Reznicek eingeleitet wird, allen denen empfohlen werden, die sich kurz und bündig über den Inhalt einer Oper informieren wollen.

Friedrich W. Herzog.

Meister der Musik und ihre Werke. Herausgegeben von Dr. Herbert Gerigk. Verlag von Rich. Bong, Berlin.

Im Verlag von Rich. Bong ist kürzlich ein Buch erschienen, das die Meister der Musik dem Laien in allgemeinverständlicher Form nahebringt. Der Herausgeber Dr. Herbert Gerigk hat sich bemüht, die Ebene fachlich sauberer Quellenkunde einzuhalten. Seinem Mitarbeiter ist das ebenfalls die Leitspur gewesen, und sie haben die Ergebnisse der bisherigen Forschung auf einem knappen Raum zusammengetragen, der die Musik des Abendlandes umschließt. Manches zwar mußte neu ausgerichtet werden, allerdings ist jede doktrinäre Engstirnigkeit vermieden, ebenso wie möglichst wenige „Probleme" angeschnitten werden, damit der unbefangene, nicht einschlägig geschulte Leser keine falschen, unverstandenen Vorstellungen aufgezwungen erhält. Die gesamte Darstellung ist gegenständlich. Der Lebensweg der Großmeister wird in kurzen Abrissen eingeflochten und die Wertung der Werke erfolgt nach plastischen Gesichtspunkten.
Rudolf Sonner beschränkt sich aus den vorher genannten Gründen bei der Musik der Germanen auf die realen Grundlagen, also vorwiegend auf die Tonwerkzeuge, in fleißiger, belehrender Weise. Herbert Gerigk beschäftigt sich in flüssigen Betrachtungen mit der mittelalterlichen Epoche sowie der Musik des Auslandes und fängt das unvergängliche Dasein von Haydn, Mozart, Beethoven u. a. in liebevollen Bildern ein. Werner Kortes Ausführungen gelten Schütz, Bach, Händel, Gluck, Schubert, Weber und Schumann. Ihr Wirken wird sinnvoll ausgedeutet. Hermann Killer macht die Entwicklung der Oper und Operette anschaulich, F. W. Herzog erfaßt Wagner und Verdi als zwei nationale Höhepunkte und R. Litterscheid strahlt die geistigen Hintergründe der Jahrhundertwende bei Strauß, Pfitzner, Reger und Puccini an. E. Schenk hat sich in Brahms, Wolf und Bruckner vertieft und widmet ihnen eine kluge Stellungnahme. Den Beschluß machen die Ausführungen H. Majewskis über „Musik der Gemeinschaft". Julius Friedrich.

Hans Joachim Moser: Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1936.

An dieser umfangreichen Arbeit (648 Seiten!), die nach den Worten Mosers den Abschluß von fünfzehnjährigen Studien bedeutet, wird niemand in Zukunft mehr vorübergehen können, der sich mit den Fragen der Barockmusik beschäftigen oder auseinandersetzen will. Sie ist imponierend in der Bewältigung des Materials, das teilweise überhaupt noch nicht erschlossen war, teilweise in wissenschaftlichen Einzelergebnissen, so von Wilibald Gurlitt, Friedrich Blume, Rudolf Gerber u. a. bearbeitet, vorlag. Diese erste große Schütz-Biographie liest sich leicht, weil ihre lebendige Darstellung im besten Sinne volkstümlich gehalten ist. Das will aber nicht besagen, daß sie mit jenen populärwissenschaftlichen Methoden geschrieben ist, die jeden Komponisten für den Hausgebrauch zurecht frisieren. Moser gibt eine gründliche geistesgeschichtliche Deutung des Barock, um dabei in der Gestalt von Heinrich Schütz die Wandlung vom „Hochrenaissance-Artisten zum deutsch-barocken Kirchenkantor" aufzuzeigen. Dabei isoliert er Schütz fast allzusehr von seiner Umwelt, die mit schöngeistig akzentuierten Prädikaten versehen wird. In der Werkdeutung beschränkt er sich dann auf mehr formale Kriterien. Aber was haben solche im Grunde geringfügigen Einwände zu bedeuten gegenüber einer Gesamtschau, die die Persönlichkeit Schützens erstmalig in ihrer völkischen Bedeutung erkennt und einordnet in die Reihe der Großen der deutschen Kulturgeschichte!

Friedrich W. Herzog.

Kurt Wagenführ: Welt-Rundfunk-Atlas. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1936.

Wenn wir in einer Musikzeitschrift ein Werk anzeigen, das nur ganz am Rande Beziehung zur Musik zu haben scheint, so hat es damit eine eigene Bewandtnis. Kurt Wagenführ hat erstmalig in der Geschichte des Rundfunks „Berichte, Karten, Bilder von Ländern, Sendern und Hörern" geschaffen, die in denkbar übersichtlicher Form erschöpfend über alles Wissenswerte Auskunft erteilt, ob es sich nur um europäische Länder oder um die fernsten Erdteile handelt. Gerade der Musiker, der konzertierende Künstler wie der Komponist, kann aus den Angaben des Buches viel Nutzen ziehen. Er wird beim Lesen neue Möglichkeiten finden und er erhält darüber hinaus ein klares Bild von den Voraussetzungen und der Organisationsform des Rundfunks in aller Welt, also desjenigen Apparates, der als die größte Musikmaschine des Erdkreises gelten kann. Gerigk.

Musikrecht, herausgegeben von Dr. Karl Friedrich Schrieber und Karl Heinz Wachenfeld.

Theaterrecht, Bühne und Artistik, von Dr. H. Hoffmann. Verlag Franz Vahlen, Berlin W 9.

Das „Musikrecht" ist nicht nur eine aufschlußreiche Sammlung sämtlicher für die Reichsmusikkammer geltenden Gesetze und Verordnungen einschließlich der amtlichen Anordnungen der Reichskulturkammer und der vom Sondertreuhänder der Arbeit erlassenen Tarifordnungen für Musiker, sondern vermittelt zugleich ein klares Anschauungsmate-

rial über die bisher auf dem Gebiet des berufsständischen Aufbaus geleistete Arbeit.
Regierungsassessor Dr. H. Hoffman, Referent im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, gibt eine erschöpfende Übersicht über das weitverzweigte Gebiet des Theaterrechtes und des Rechtes der Artistik, unter allgemeinverständlicher Erläuterung aller einschlägigen Bestimmungen. Was früher nur gewerbe- oder polizeirechtlich erfaßt wurde, ist heute in Einklang gebracht mit den kulturpolitischen Erfordernissen einer völkisch ausgerichteten Kunstpflege. Bedeutung und Wesen des Theaters, die Aufgaben und Befugnisse des Reichsdramaturgen, die Fragen der Theateraufsicht, das Bühnenvertagsrecht, um nur einige Ausschnitte aus dem Buch herauszugreifen, werden erschöpfend ausgelegt.

Friedrich W. Herzog.

Carl Maria von Weber: Oberon, König der Elfen. Textbuch neu herausgegeben von Georg Richard Kruse. Verlag von Philipp Reclam, Leipzig.
Die Textausgaben von Georg Richard Kruse zeichnen sich durch die Sorgfalt aus, mit der nicht nur das Wort, sondern auch alle musikalischen Dinge beachtet werden, sofern Abweichungen von den Klavierauszügen oder Einschübe bestehen. Das neu herausgegebene Buch zu Webers „Oberon" bestätigt diesen Eindruck. Die Einleitung gibt einen Abriß der Geschichte des Werkes einschließlich der zahlreichen Bearbeitungen. Auf wenigen Seiten vermittelt Kruse eine Studie von wissenschaftlichem Wert. Gerigk.

Hermann Richter: Mein Bruder Wolfgang Amadeus. Lebensroman der Geschwister Mozart. Leipzig 1936. Koehler & Amelang, Verlag.
Die eigenartige Form dieses Romans ist überraschend: dem Leser ist zumute, als führe Mozarts Schwester Nannerl des Chronisten Hand und schreibe für ihren kleinen Sohn die Lebensgeschichte seines großen Onkels, ihres Bruders Wolfgang Amadeus auf. So ersteht, von den Augen der liebenden Schwester gesehen, des Unsterblichen Schicksal. Indem Nannerls Tagebuch (dessen Original, wie man weiß, wirklich vorhanden war, leider aber bis auf wenige Blätter verloren ging) ein halbes Jahrhundert lebendig macht, spannt es den historischen Rahmen des Rokoko und schildert die europäischen Höfe. Hier ist die für Mozart so segensreiche innige Zuneigung zwischen den Geschwistern zum ersten Male ganz gewürdigt; historisch genau und unter Benutzung aller Quellen wurde ein Künstler- und ein Frauenleben des 18. Jahrhunderts gestaltet. Das Werk ist mit vielen zeitgenössischen Bildern geschmückt.

Edith Gräfin Salburg: Ludwig Spohr. Ein Leben für deutsche Musik. 240 S. 8°. Mit 23 Bildern. Koehler & Amelang, Verlag, Leipzig, 1936. Ganzleinen 4.80 RM.
Mit Recht rühmt man die Gabe der bekannten deutsch-österreichischen Schriftstellerin, sich in Persönlichkeiten verschiedenartigster Betätigung hineinzuversetzen. Diesmal läßt sie auf Grund ihr überlassener, noch unveröffentlichter Dokumente und genauer Quellenstuiden das Lebensbild des echt deutschen Künstlers Ludwig Spohr erstehen, der als Violinvirtuose und Komponist in allen Ländern Europas geehrt, als Kapellmeister in Kassel ein Bahnbrecher Richard Wagners wurde. — Von Seesen und Braunschweig, wo ihn der soldatische und kunstsinnige Herzog förderte, kommt er als 18jähriger herzoglicher Kapellmeister nach Gotha, gewinnt dort die liebreizende Dorette Scheidler zur Lebensgefährtin und landet nach fast 20jährigen ruhmreichen Wanderjahren als kurfürstlicher Kapellmeister in Kassel, das er in 35jähriger Betätigung zur Kunststadt erhebt, trotz der Mißwirtschaft eigennütziger Fürsten und des berüchtigten Ministers Hassenpflug.

Kalender für Musiker. Unter dem Titel „Lied und Hausmusik" hat der Wilhelm Limpert-Verlag, Berlin SW, einen Wochenkalender herausgegeben, der in ernsten und scherzhaften Bildern auf den Wert und die Schönheit des häuslichen Musizierens verweist. Da findet man köstliche Zeichnungen von Ludwig Richter und Daumier, prachtvolle Photos, die bis zum Morgenständchen der Leibstandarte vor dem Führer reichen. Die Rückseiten der 60 Blätter enthalten ausgewählte Leseproben aus Dichtungen und Darstellungen zur Musik sowie Aussprüche über Musik. Auswahl und Anordnung der Bilder sind so, daß der Musikfreund Freude und Anregung daraus entnehmen wird.

Ausgeprägt künstlerischen Charakter trägt der „Musik-Jahrweiser" des Bärenreiter-Verlages zu Kassel. Wundervoll gedruckte Bildkarten und handkolorierte Notendrucke verleihen diesem Kalender, der für jeden Monat ein Blatt aufweist, eine persönliche Note. Es ist eine Ausstattung, die den Blättern über den Tag hinaus Wert verleiht — ein Jahrweiser, der auch dem Anspruchvollsten viel geben wird.

Der im Laufe der Jahre fest eingebürgerte Athenaion-Kalender „Kultur und Natur" (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam) umfaßt zwar die Musik nur neben den übrigen Gebieten der Kultur, aber bei seinen 190 Blättern bringt er so vieles, daß er in diesem Rahmen einen Hinweis verdient. Die Vielseitig-

keit des Kalenders, der u. a. Theatergeschichte, Bilder aus der Entwicklung des Tanzes und auch manches auf Musik Bezügliche, insbesondere zahlreiche Gedenktage bietet, ist schwerlich zu überbieten.

Gerigk.

Musikalien

Franz Dannehl: Sonate in A (die Schwarzburgische), Werk 74; Sonate H-Moll, Werk 90. Verlag der Dannehlschen Werke, München, Viktor-Scheffel-Str. 13.

Im Rahmen des umfangreichen Schaffens des Münchener Komponisten Franz Dannehl nehmen die beiden vorliegenden Sonaten (zwischen denen übrigens noch eine Sonate in D-Dur, Werk 78, einzuordnen wäre) insofern eine Sonderstellung ein, als die in größeren Formen entworfenen Instrumentalkompositionen Dannehls gegenüber seinem ertragreichen Liedschaffen auffällig in der Minderzahl sind. Aber sie vermögen trotzdem den Liedkomponisten nicht zu verleugnen. Auch die Sonatenthemen sind liedhaft empfunden, selbst wenn sie in breiterem Durchführungsraum erscheinen. Sie sind unkompliziert, leicht erfaßbar und erfahren auch in allen Durchführungsepisoden durchsichtige Abwandlung und Umbildungen. In diesem Sinne zeigt sich Dannehl ganz und gar einem überwiegend klassischen Sonatenstil verpflichtet, wie er überhaupt seine Tonsprache von der Ausdrucksweise der Klassik und der ersten Romantik ableitet, ohne sich den Anschein einer Modernität um jeden Preis geben zu wollen. So stellen sich diese beiden Sonaten als liebenswürdige Werke dar, in denen sich eine starke Musizierfreudigkeit und ein lebhaftes Temperament äußern. Sie sind sehr gefällig, wenngleich sie zur zukünftigen Musikentwicklung nichts Entscheidendes beizutragen haben und das wohl auch gar nicht tun sollten.

Richard Litterscheid.

Franz Dannehl: „Erna-Brand"-Lieder. Werk 88. Verlag der Dannehlschen Werke, München. Bei diesen Liedern, die Erna Brand gewidmet sind, handelt es sich um Vertonungen von Texten der Dichter Julius Sturm („Wenn dein Auge freundlich..."), Eduard Mörike („An die Geliebte"), Justinus Kerner („Wanderer") und von Texten mit ungenanntem Verfasser („Ich will, daß du Rosen liebst" und „Vermächtnis"). Es sind Liedfassungen aus sehr persönlichem Empfindungskreis, lyrische Bilder, schlicht in der melodischen Formulierung, umkompliziert in dem begleitenden Tonsatz, zwar ohne eine besondere Eigenheit der Tonsprache, aber keineswegs ohne Tiefe. Die gute Liedkunst der großen romantischen Meister hat hier Pate gestanden und ausdrucksprägend gewirkt, und man kann nicht sagen, daß das ein schlechter Pate wäre.

Richard Litterscheid.

Franz Dannehl: „Im bitteren Menschenland" — eine Elegie in siebzehn Gesängen und einem Nachspiel, Werk 66; „Lieder und Gesänge", Werk 77; „Gebet", Werk 80; „Drei Gesänge", Werk 45. Verlag der Dannehlschen Werke, München.

Mit diesen verschiedenartigsten Liedschöpfungen erscheint das Wesen des Komponisten Dannehl eindeutig bestimmt. Wie in seinen Sonaten drückt sich auch in seinen Liedern seine Hinneigung zu einer klassisch-romantischen Tonsprache aus. Einfache klare Melodieführungen, über dem Grund harmonisch schlichter, motivisch nur sparsam aufgelockerter Begleitungen, suchen den Empfindungsarten der Texte nachzugehen und ihnen Ausdruck zu verleihen. Alles ist sanglich entwickelt und formal in schmalem Rahmen bewältigt. Es ist unmöglich, an dieser Stelle auf einzelne Lieder näher einzugehen: in ihrer beziehungsvollen Reihung aus der Wahl der Texte liegt ihr Vorzug und offenbart sich ihr besonderes Wesen.

Richard Litterscheid.

* Musiker-Anekdoten *

Etwas über den Orchestermusiker.

„Es gibt überhaupt keine schlechten Orchester — es gibt nur schlechte Dirigenten!" sagte Hans von Bülow. In diesem paradoxen Ausspruch steckt eine gute Dosis Wahrheit. Orchester, die ihren alltäglichen Dienst unter mittelmäßigen Kapellmeistern recht und schlecht ausüben, klingen sofort wie verwandelt, wenn eine Persönlichkeit vor ihnen steht, von der sie spüren, daß sie ihnen etwas zu sagen hat und daß sie zu führen versteht. Der Orchestermusiker ist durchaus kein Massenmensch, sondern ein reizsames und kritisch hellhöriges Individuum, wenn es vor Aufgaben gestellt wird, die sein künstlerisches Ehrgefühl befriedigen. Aber seine Schattenseiten sind in ihrer psychologischen Kompliziertheit ebenso interessant. Der deutsche Orchestermusiker schießt (namentlich im ablehnenden Urteil) gern und schnell über das Ziel hinaus, er ist durch Tadel leicht verletzlich und äußerst mißtrauisch gegen alles neuere Schaffen. Sämt-

liche Proben sind zu lang und meist auch zuviel. Geht eine Aufführung einmal daneben, dann heißt es, daß ruhig eine Probe mehr hätte sein können. Wehe dem Dirigenten, der dem Orchester irgendwelche künstlerische oder menschliche Angriffsfläche bietet. Namentlich die jungen Kapellmeister („Setzlinge" genannt) haben nichts zu lachen. Bekannt ist die Affäre eines solchen Kapellmeistersetzlings, der durch alltägliche Reden die Probe nur nutzlos aufhielt und dann noch daneben schlug. Da rief ihm schließlich eine warnende Stimme aus dem Orchester zu: „Herr Kapellmeister, wenn Sie noch weiterreden, spielen wir so, wie Sie dirigieren!"

Selbst anerkannte Meister am Pult sind nicht vor dem beißenden Orchesterwitz sicher. Richard Strauß geriet einmal in Berlin in einer „Tristan"-Aufführung die Fieberwahnszene im letzten Akt gehörig auseinander, erst im Orchester, dann auch auf der Bühne. Strauß schwitzte Blut. Da retteten die Posaunen, die nach längerer Pause kraftvoll einzusetzen haben, die Situation. Nach der Aufführung bedankte sich Strauß bei den Posaunisten für ihre Schlagfertigkeit, worauf die Antwort ertönte: „Ach, Herr Doktor, uns bringt nicht so leicht einer 'raus!"

Artur Nikisch war in der Behandlung des Orchesters von seltenem Geschick. Er, der selbst einmal Orchestergeiger war, kam beim Probieren mit dem Orchester in Stimmung. Er kam zu den Proben meist fünf Minuten zu spät. Dann kletterte er langsam auf das Podium, trat vor sein Pult — und fing noch lange nicht an. Er sah nur liebenswürdig in das Orchester hinein, und die Schar seiner Musiker, die bis dahin lustig geblasen, gefiedelt und gestimmt hatte, begann langsam zu verstummen. Einer nach dem anderen richtete gespannt sein Auge auf den Meister und gleich der erste Akkord zeigte, daß man sich bereits im Zustand des „idealen Probieren" befand. Und so wurde, um einen Vergleich zu gebrauchen, „unter seinem Zauberstabe aus der mürrischen, gelangweilten Schar ein feuriger, glühender Vulkan". Diesen „Kontakt" hat Max Fiedler, der greise deutsche Brahms-Dirigent, mit der drahtlosen Telephonie verglichen. Welche intensivste Feinnervigkeit muß ein Musiker besitzen, um die leisesten innerlichen Regungen des Dirigenten zu spüren; genügt doch der Bruchteil einer Sekunde, um den gesamten Klangkörper in einem Zustand von Unsicherheiten erbeben zu lassen. Auf eine an Fiedler gerichtete Frage: Wie denken Sie über den deutschen Orchestermusiker? antwortete dieser: „Ich liebe und verehre den guten, routinierten Orchestermusiker. Ich liebe ihn, weil er trotz anstrengendsten, aufreibendsten Dienstes nie seine Begeisterungsfähigkeit verliert — ich verehre ihn, weil er Anforderungen genügen muß, die nur durch großes Können und große Erfahrung zu erfüllen sind. Das sogenannte „große Publikum", welches behaglich einer Opern- oder Konzertaufführung lauscht, dürfte kaum eine Ahnung davon haben, welch enorme Leistungen sowohl körperlicher als auch seelischer Natur von ihm gefordert werden müssen, um die schöne Darstellung eines Kunstwerkes garantieren zu können."

Friedrich W. Herzog.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Bremen: Die erste Veranstaltung des Konzertwinters der NSKG. wurde getragen von den Mitgliedern der Bremer Kammerkonzertvereinigung Cornelius Kropholler, Alexander Berck, Christian Harjes und Julius Schlotke.

Danzig: Die Berliner Solistenvereinigung unter Leitung von Waldo Favre gab im Gau Danzig drei erfolgreiche Konzerte.

Dortmund: Die NSKG., die sich die Förderung einheimischer junger Künstler besonders angelegen sein läßt, hatte zu einem Lieder- und Arienabend eingeladen, bei welchem der Bariton Heinrich Marx mit Erfolg herausgestellt wurde. — Ungewöhnlichen Beifall konnte der Pianist Johannes Strauß, der als Gast bei der NSKG. konzertierte, mit seinem Chopin-Abend ernten.

Düsseldorf: Der Ortsverband der NSKG. bereitete seinen Mitgliedern einen Kammermusikabend, der ausschließlich Werke des rheinischen Komponisten Walter Köhler brachte.

Eschwege: Außerordentlich starken Besuch wies der Kammermusikabend der NSKG. auf, bei welchem Staatskapellmeister Bongartz, Konzertmeister Schröder und Kammermusiker Berckmann vom Staatstheater Kassel mitwirkten.

Flensburg: Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe dirigierte das Sinfoniekonzert, mit dem die Reihe der diesjährigen Veranstaltungen der NSKG. eröffnet wurden. Der Solist des Abends war der einheimische Pianist Edmund Schmid, der sich mit der Wiedergabe des

Beethovenschen Klavierkonzerts in Es-Dur auszeichnete.

Freiburg i. Br.: Der Konzertring der NSKG. eröffnete seine Veranstaltungsreihe mit einem Konzert des spanischen Geigers Juan Manén. — „Die Fünf vom Feierabend" waren mit Erfolg in einem Konzert herausgestellt worden.

Hamburg: Das Kammerorchester der NSKG. brachte bei seinem Eröffnungsabend die Erstaufführung des Konzertes op. 106 für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauken und Streichorchester von Julius Weismann.

Hamm: Das große Erlebnis des Konzertabends der NSKG. war die Wiedergabe des Beethovenschen Klavierkonzertes in G-Dur op. 58 durch Elly Ney. Musikdirektor Eccarius spielte mit dem Dortmunder Städtischen Orchester die Egmont-Ouvertüre und die Vierte Sinfonie von Johannes Brahms. — Die von der NSKG. und nun auch von der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude unterstützte Offene Singstunde gestaltete sich zu einem vollen Erfolg. Nahezu 300 Volksgenossen vereinten sich zu fröhlichem und heiterem Singen.

Hannover: Gaspar Cassado, Adelheid Armhold und Richard Laugs waren drei bemerkenswerte Solisten eines Konzertes, das von der NSKG. durchgeführt wurde. — Im Konzertring der NSKG. gastierte Prof. Wilhelm Kempff mit ungewöhnlichem Erfolg.

Höchst a. Main: Die NSKG. veranstaltete im Volksbildungsheim als erstes Kammerkonzert einen Beethovenabend, den die Frankfurter Altistin Else Lampmann mit Oskar Ernst (Violine) und Dr. Oskar Bormann (Klavier) in volkstümlicher Weise gestalteten.

Kassel: Für einen Liederabend hatte sich der Ortsverband den Tenor der Berliner Staatsoper Helge Roswaenge verpflichtet, der mit seiner Frau Ilonka Holndonner Lieder, Arien und Duette sang.

Kiel: Die Kantate „Das ewige Reich" für Chor und großes Orchester von Heinz Schubert kam unter Leitung von Generalmusikdirektor Gahlenbeck zur Uraufführung. Als Einleitung zu diesem Abend, an dem auch Hans Johst aus eigenen Dichtungen las, erklang der Festmarsch von Julius Weismann.

Mannheim: Die Kammerkonzerte der NSKG. haben sich eine immer mehr anwachsende Gemeinde gesichert. Im letzten Konzert spielte das Wendling-Quartett mit überlegener Spielfertigkeit und Ausdruckskraft.

Neiße, O/S.: Unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Wüst gastierten die Schlesischen Philharmoniker in einem Konzert des Ortsverbandes. Prof. Kulenkampff spielte in bekannt vornehmem Stil Beethovens Violinkonzert.

Neusalz/Oder: Das im Rahmen der NSKG. veranstaltete Sinfoniekonzert gestaltete der Glogauer Musikdirektor Anders zu einer erhebenden Feierstunde. Der Solist des Abends war Prof. Kulenkampff.

Nürnberg: Die NSKG. und der Esche-Chor, Konzertverein Nürnberg, hatten Marcell Wittrisch von der Staatsoper Berlin zu einem Lieder- und Arienabend verpflichtet.

Offenbach/Main: Das zweite Konzert des Ortsverbandes war dem Schaffen Georg Philipp Telemanns gewidmet. Unter der Leitung von Musikdirektor Gustav Maerz spielte das Streichorchester der NSKG. mit starkem Erfolg.

Schweinfurt: Der Ortsverband brachte als erste Veranstaltung einen Richard-Wagner-Abend. Solist war Kammersänger Rudolf Watzke-Berlin. Die Leitung lag in den Händen des Städtischen Musikdirektors Karl Klenk.

Rostock: Unter der Leitung des Soloflötisten Hans Frenz von der Staatsoper Berlin wurde im Landestheater das erste diesjährige Konzert der NSKG. vom Kammersextett der Berliner Staatskapelle ausgeführt unter dem Leitwort „Musik um Friedrich den Großen". Einen Solistenabend bestritt die schwedische Geigerin Cecilie Hansen.

Saarbrücken: Das erste Anrechtskonzert des Konzertringes der NSKG. umfaßte Lieder und Klavierwerke von Schubert, Brahms und Hugo Wolf. Als würdiger Liedergestalter erwies sich Hans Carolus vom Saarbrücker Stadttheater. Lise Wolf-Wagner imponierte durch ihre pianistische Technik und geistige Haltung.

Bad Soden: Im großen Kursaal veranstaltete die NSKG. einen romantischen Abend unter dem Motto „Von Schubert bis Thuille". Ausführende waren junge strebsame Künstler und Künstlerinnen aus Frankfurt a. M.

Burg Stargard: Der hiesige Ortsverband der NSKG. veranstaltete unter Mitwirkung des gesamten Operettenpersonals des Landestheaters Neu-Strelitz einen Opern- und Operettenabend.

Stolberg: Prof. Schaufuß-Bonini spielte in einem Klavierabend Werke von Pergolesi, Bach, Beethoven, Chopin und Skrjabin.

Ulm: In einem Festkonzert der NSKG. fand das große Chorwerk „Das ewige Reich" von Heinz Schubert seine süddeutsche Uraufführung. Eingeleitet wurde der Abend mit der „Festmusik für Fanfaren, Bläser und Pauken" von Eberhard Ludwig Wittmer.

Völklingen: Der Ortsverband der NSKG. hat eine Abteilung für Hausmusik ins Leben gerufen, für die sich bereits 170 junge Menschen gemeldet haben. Von bewährten Fachleuten werden Unterrichtskurse für Violine, Laute, Gitarre, Zither, Blockflöte, Hand- und Mundharmonika durchgeführt.

Würzburg: Der Ortsverband eröffnete die Reihe seiner musikalischen Veranstaltungen mit einem großen Orchesterkonzert, bei welchem das Konzert für Violine und Cello von Johannes Brahms und die Variationen und Gigue über ein Thema von Händel von Georg Schumann gespielt wurden.

Zeitgeschichte

Berlin als internationale Musikstätte.

Es ist auffällig, in welch steigendem Grade sich Berlin zu einem musikalischen Mittelpunkt von internationaler Geltung entwickelt. Der sichtbare Beweis hierfür ist die große Zahl der Ausländer, die bei uns konzertieren und unter diesen wiederum der beachtliche Anteil der Nachwuchskünstler, die sich in Berlin eine Bestätigung ihrer Konzertreife holen wollen. Diese Tatsache erscheinen um so bemerkenswerter, als es sich ausschließlich um Künstler arischer Abkunft handelt, die bei uns auftreten.

Eine Auswahl aus den letzten Wochen vermag das am besten zu illustrieren:

20. 10. Liederabend Julie de Stuers (Holland).
21. 10. Klavierabend Edna Iles (London).
22. 10. Liederabend Dusolina Giannini (Italien).
22. 10. Klavierabend Claudio Arrau (Chile).
22. 10. Violinabend Lilia d'Albore (Rom).
26. 10. Lubka Kolessa als Solistin (Prag).
27. 10. Celloabend Enrico Mainardi (Italien).
31. 10. Celloabend Gaspar Cassado (Spanien).
1. 11. Miguel Candela, Violine (Frankr.).
3. 11. Jean Francaix, Klavier (Uraufführ. seines Klavier-Konzertes) (Frankreich).
4. 11. Wiener Sängerknaben.
4. 11. Violinabend Peter Panoff (Bulgarien).
5. 11. Jean Francaix (Klavier) u. das Pasquier-Trio (Frankreich).
5. 11. Klavierabend Adrian Aeschbacher (Schweiz).
5. 11. William Primrose (Viola) (London).
7. 11. Leo Petroni, Violine (Italien).
8. 11. Theo van der Pas, Klavier (Holland).
8. 11. Fedor Schaljapin (Rußland).
8. 11. Alfred Cortot, Klavier (Frankreich)
9. 11. Rudolf Mengelberg (Holland) und Claudio Arrau (Chile).
11. 11. Gaspar Cassado (Spanien).
12. 11. Violinabend Ginette Neveu (Frankreich).
12. 11. Liederabend Mary Costes (Frankreich).
13. 11. Thomas Beecham und das Londoner Philharmonische Orchester.

Bei dieser Aufstellung sind die Künstlerverpflichtungen des Rundfunks unberücksichtigt geblieben. Auch der Rundfunk holt laufend bekannte und weniger bekannte Musiker des Auslandes an das Mikrophon nach Berlin.

Das „niederapplaudierte" Nachspiel.

Im Programmheft des Stadttheaters Zwickau finden wir folgenden beherzigenswerten Appell an das Publikum: „Ich möchte einmal eine Rundfrage erlassen sehen: „Haben Sie schon einmal im Theater den Schluß des ersten Aktes Figaro gehört? Wirklich gehört? Oder das Nachspiel der José-Kavatine? Oder den gänzlichen Schluß des ersten Lohengrin-Aktes? Das Nachspiel des ersten Carmen-Aktes? Die Nachspiele Mozartscher Arien und Akte?" — Man hat diesen Stellen beigewohnt, aber — gehört, mit Ohren gehört, hat sie keiner — sie werden im Applaus erstickt, ertränkt, erdrosselt! Ein schöner, ehrenvoller, aber doch grausamer und unnötiger Tod, denn alle diese Takte sind doch zum blühenden Leben, zum klingenden Dasein von ihren Schöpfern bestimmt worden! Und werden niederapplaudiert! Welch eine Widersinnigkeit, dieses Wort! Niedergezischt — das kann es (wenn es absolut sein muß) geben, aber niederapplaudiert? Loben und zertrampeln? Anerkennen und zerstören?

Nein, liebe kunstverständige Zuhörer: fort mit diesem schlechten Rest schlechter Theatersitte! Applaudiert, klatscht, jubelt — nur wenige Takte später! Gönnt euch endlich den Genuß des Ausklingens der Stimmungen — das ist die Mission der Nachspiele — und laßt dem Orchester und seinem Dirigenten die Freude, da angehört zu werden, wo sie etwas zu sagen haben. Ihr bereichert ihn und euch!"

Neue Opern

Die Uraufführung von Wilhelm Kempffs neuer Oper „Die Fastnacht von Rottweil" findet Anfang 1937 im Städt. Opernhaus Hannover statt.

Das Operettenhaus Düsseldorf plant am 1. Dezember die deutsche Uraufführung von Sullivans Wildwest-Operette „Die Piraten".

Roderich von Mojsisovics legt dermalen die letzte Hand an die Partitur einer abendfüllenden Oper, frei nach Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" in drei Aufzügen (4 Bildern).

„Nacht am Bosporus" betitelt sich die von Ernst Schliepe besorgte musikalische und textliche Neugestaltung einer wenig bekannten Johann Strauß-Operette, deren Originalpartitur bisher als verschollen galt. Die Uraufführung fand mit großem Erfolg im Nürnberger Opernhaus statt.

Serge Prokofieff schrieb eine neue Puschkin-Oper „Boris Godunoff".

Neue Werke für den Konzertsaal

Generalmusikdirektor Hugo Balzer hat Paul Strüvers „90. Psalm für zwei Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel", dessen Oper „Skandal um Grabbe" in der vergangenen Spielzeit an der Duisburger Oper uraufgeführt wurde, zur Uraufführung im Januar 1937 in Düsseldorf angenommen.

„Das Spiel vom deutschen Bettelmann", die bekannte Dichtung Ernst Wiecherts kommt in der Vertonung von Fritz Reuter im März durch den Frühschen Gesangverein in Nordhausen und durch die „Cäcilia" in Sondershausen zur Aufführung.

Ein Nürnberger Kompositionsabend mit Werken von Karl Meister hatte starken, nachdrücklichen Erfolg. Besonders gefiel ein heiteres Rondo über den „Jäger aus Kurpfalz" und die „Hochzeitskantate", eine neue Arbeit des Komponisten.

Cesar Bresgens „Concerto grosso" wurde beim Musikfest der HJ. in Braunschweig mit größtem Erfolg zur Aufführung gebracht. Bochum und Ingolstadt bringen dasselbe Werk noch in diesem Monat. GMD. Elmendorff wird seine „Sinfonische Suite" für großes Orchester in 5 Sätzen in Mannheim demnächst zur Uraufführung bringen.

Herbert Brusts „Fünf Gesänge der Heimat" für Bariton und Orchester kamen in Königsberg i. Pr. zur Erstaufführung (anläßlich einer Kundgebung der Reichsmusikkammer „Ostpreußisches Kulturschaffen").

Das im Preisausschreiben der Deutschen Arbeitsfront preisgekrönte Chorwerk von Fritz Koschinsky, „Lied der Arbeit" für gemischten Chor, kommt in Bonn und Krefeld zur Aufführung.

Tageschronik

Ludwig Weber, Bassist der Münchner Staatsoper, wurde vom bayerischen Staatsministerium zum Kammersänger ernannt.

Gino Marinuzzi, Dirigent an der Mailänder Scala, leitete vier Aufführungen an der Münchner Staatsoper. Der Künstler ist 1882 in Sizilien geboren, wirkte früher in Madrid, Paris und Südamerika und hat sich um die Pflege der Werke Wagners und R. Strauß' Verdienste erworben. Eine Oper „Jacquerie" ist von Marinuzzi bekannt geworden.

Janos Ferencsik, Dirigent der Kgl. Oper in Budapest, der bei der Bayreuther Liszt-Gedenkwoche großen Erfolg hatte, wurde von der Kölner Oper eingeladen, eine Aufführung von Beethovens „Fidelio" zu leiten.

Friedrich Mario Müntefer, dirigierte am Reichssender Königsberg Orchesterwerke, u. a. von Graener und Reznicek. Außerdem ist er eingeladen worden, das Berliner Philharmonische Orchester zu dirigieren.

Ignacy Lilien, ein junger polnischer Komponist, hat ein Werk von Shaw „Katharina die Große" zu einer Oper verarbeitet, die in Warschau und London ihre Uraufführung erleben wird.

Willi Höber und Walter Bengelsdorff, im Berliner Philharmoinschen Orchester, konnten ihr 25jähriges Dienstjubiläum begehen. Beide traten 1911 als Bratscher ins Philharmonische Orchester ein. Höber ist Hugo-Heermann-Schüler und war früher im Münchner Tonkünstler-Orchester. Als Solobratschist ist er später dem Philharmonischen Streichquartett wie auch der Kammermusikvereinigung beigetreten. Bengelsdorff kommen noch besondere Verdienste zu um die Verwaltung und dergl.

In dem antiken Amphitheater von Orange (Provence) sollen im Juli 1937 nach dem Vorbild von Salzburg Festaufführungen stattfinden. In Aussicht genommen sind ein mittelalterliches Orakelspiel. Schauspiele von Racine und Shakespeare, sowie Opern von Mozart, Berlioz, Rossini und Verdi.

Cremona, die Heimatstadt des Antonio Stradivari (geb. 1644, gestorben am 18. Dezember 1737) trifft Vorbereitungen, um des 200. Todesjahres des berühmten Geigenbauers würdig zu gedenken. U. a. sind eine Kunstmesse, eine internationale Geigenbau-Ausstellung, ein Musikkongreß, ein Kongreß der Geigenbauer, ein Trachtenfest und Konzerte von Besitzern echter Stradivari-Geigen vorgesehen.

Die Zweigstelle des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Paris veranstaltete unter Mitwirkung des jungen Berliner Flötisten Hans Joachim Kollreutter und des Pianisten Erich Thabe einen Kammermusikabend vor deutschen udn französischen Gästen. Es gelangten ausschließlich Werke junger Komponisten, u. a. von Ulf Scharlau, Erich Thabe, Walter Felix, Wolfgang Fortner und dem olympischen Musikpreisträger Kurt Thomas zur Ur- und Erstaufführung. Der Abend war ein voller Erfolg für die junge deutsche Musik.

Kurt von Wolfurt beendete kürzlich „Zehn leichtere Klavierstücke", die in 2 Heften im Verlag Henry Litolff (Braunschweig) soeben erschienen sind.

Eine neue Triovereinigung, dem die beiden Mitglieder der Münchener Philharmoniker, Konzertmeister Rudolf Schoene (Violine), Hermann Beckerath (Cello) sowie der Pianist Rolf Langnese angehören, wird unter dem Namen Langnese-Trio demnächst mit Werken von Mozart, Pfitzner und Schubert vor die Öffentlichkeit treten. Ein „Konzert für Klavier und Orchester" von Bodo Wolf gelangt im dieser Spielzeit in München zur Uraufführung.

Von Alex Grimpe gelangte kürzlich die von ihm im Auftrage des Reichssenders Hamburg zu Herbert Schefflers Nansen-Hörspiel „Vorwärts ins Unbekannte" geschriebene sinfon. Musik im Hamburger Rundfunk unter Leitung von Adolf Secker zur erfolgreichen Ursendung.

Arno Erfurth unternahm eine Konzertreise nach Irland, wo er u. a. im Dubliner Sender gastierte und für ein Konzert im Rahmen der „Deutschen Vereinigung" in Dublin verpflichtet war. Dem Konzert wohnten hohe irische Persönlichkeiten, der Verteidigungs- und der Finanzminister bei. Die irische Presse bezeichnet den Künstler als einen „Pianisten von glänzender Leistung".

Aus den Kreisen unserer Leser erhalten wir laufend Anfragen, wie es sich mit den Auslandsgastspielen deutscher Musiker verhält, die gemeinsam mit Juden konzertieren oder auch bei jüdischen Werken mitwirken. Wie uns versichert wird, erfolgt die Mitwirkung in allen Konzerten dieser Art im Einvernehmen mit der zuständigen Reichsstelle. Daß es im übrigen eine Frage des persönlichen Taktgefühls und Ausdruck einer inneren Haltung ist, ob ein deutscher Künstler gemeinsam mit Juden musiziert, bedarf keiner Erörterung.

Karl Hermann Pillney wurde als Solist eines Kölner Gürzenich-Konzertes unter Generalmusikdirektor Papst verpflichtet.

Die bekannten Weihnachtslieder von Richard Trunk op. 61 (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) hat Karl Ehrenberg für Orchester instrumentiert.

Karl Höller hat die Komposition zweier Choral-Variationen für Orgel beendet, die im Verlag von F. E. C. Leuckart erscheinen.

Unter starker Anteilnahme von Musikinteressierten aus allen Kreisen der Bevölkerung führte die Musikbücherei der Stadt Essen unter ihrem Leiter Dr. Ernst Reichert im Auftrage der RMK., Landesleitung Westfalen-Niederrhein, eine Ausstellung „Deutsche Musik" durch, bei welcher neben neuerschienenen Noten und Musikbüchern zum „Tag der Hausmusik", alten Instrumenten und Bildern auch die Originalhandschriften von bekannten Werken der in Essen lebenden Komponisten Hermann Erpf, Ottmar Gerster, Erich Sehlbach, Ludwig Weber und August Weweler gezeigt wurden.

In den Orchester-, Chor und Kammermusik-Konzerten der Stadt Bochum unter der Oberleitung von Leopold Reichwein sind in der Spielzeit 1935/36 Werke der folgenden lebenden Komponisten zur Aufführung gelangt: Carl Ehrenberg, Friedrich Bayer, Max Trapp (2 Werke), Hans Pfitzner (2 Werke), Hanns Holenia, Kurt von Wolfurt, Werner Egk, Wolfgang Fortner, Th. Blumer, Rudolf Kattnigg, Manuel de Falla, Ernst von Dohnanyi, Jean Sibelius. Im Konzertjahr 1936/37 werden folgende lebende Komponisten zu Worte kommen: Emil Peeters (Ouvertüre „Abenteuer in Spanien"), Albert Jung (Passacaglia), Julius Weismann (Ouvertüre „Sommernachtstraum"), Herbert Brust („Memelruf"), Pizzetti (Cellokonzert), Vaughan Williams (Sinfonie F-

Moll), Ernst v. Dohnanyi (Solostücke für Violine), Werner Egk („Georgica"), Max Trapp (Konzert für Orchester), Karl Goepfart (Bläserquartett), Max Brauer (Sextett), Hans Pfitzner (Klaviertrio op. 8), Josef Suder (Kammer-Sinfonie).

Der Augsburger Violinpädagoge Prof. Josef B. A. Klein ist von der Düsseldorfer Stadtverwaltung zu einem Vortrag über seine geistig tonlose Übungsweise für alle Streichinstrumente eingeladen worden.

Prof. Robert Heger wurde eingeladen, im November ein Konzert der Royal Philharmonie in London zu dirigieren. Außerdem wird er, wie seit einer Reihe von Jahren, als Gastdirigent der Philharmonie Society in Liverpool erscheinen.

Das Komponisten-Preisausschreiben „Das neue Heidelied", mit dem der „Hannoversche Anzeiger" im Sommer Musiker veranlaßte, eine Reihe von Heidegedichten Heinrich Anackers zu vertonen, hat eine überaus große Beteiligung gefunden. Von 213 Einsendern sind insgesamt 596 Kompositionen eingegangen, von denen ein überaus großer Teil ein recht gutes künstlerisches Niveau einhielt. Das Preisrichterkollegium — Walter Gieseking, Wiesbaden, Prof. Rudolf Krasselt, Intendant der Städtischen Oper in Hannover, und Dr. Franz Rühlmann, Professor der Berliner Musikhochschule — vergaben die ausgesetzten Preise wie folgt:

1. Preis: RM. 150.— Hermann Saar, Landshut a. d. Isar.
2. Preis: RM. 100.— Armin Pickerott, Waldenburg (Schlesien).
3. Preis: RM. 50.— Dr. Friedrich Welter, Berlin-Zehlendorf.

5 Trostpreise jeder zu RM. 25.—: Adolf Prümers, Organist, Herne i. W.; Dr. Fritz Ihlau, Tonmeister, Brink b. Hannover; Richard Trägner, Musikdirektor, Chemnitz; Paul Zoll, Darmstadt; Johannes Berthold, Dresden.

Die auch in Deutschland bekannt gewordene Pariser Russische Oper konnte dieser Tage ihr zehnjähriges Bestehen feiern. Die Pariser Russische Oper wurde 1926 von d'Agreneff und einigen Weißrussen zur Pflege alten russischen Volkstums und der Musikkultur des zaristischen Rußlands gegründet. Zur Feier des zehnjährigen Bestehens leitete d'Agreneff im Pleyel-Saal eine Festaufführung von Mussorgskis Oper „Chowantschina", bei der die ganze Truppe mitwirkte und mit ihrem Gründer stürmisch gefeiert wurde.

Der Oberbürgermeister von Bayreuth, Schlumprecht, ist als Gast des Oberbürgermeisters von Budapest in der ungarischen Hauptstadt eingetroffen, um an der Einweihung der Franz-Liszt-Büste teilzunehmen, die die Stadt Bayreuth der ungarischen Hauptstadt gestiftet hat. In der großen Halle der Budapester Königlichen Oper, in der die Liszt-Büste aufgestellt werden soll, findet aus Anlaß ihrer Übergabe eine Feier statt.

Die Metropolitan Opera in New-York bringt Anfang Januar 1937 als Neuheit „Tragödie in Arezzo", Oper von Richard Hagemann, zur Aufführung. Diese Oper wurde im Jahre 1932 unter der Leitung von Generalmusikdirektor Balzer in Freiburg uraufgeführt.

Der Geiger Adolf Busch, der den Hitler-Gruß vor zwei Jahren als Beleidigung zurückwies, hat als Solist mit dem neugegründeten jüdischen Palästina-Orchester in Tel-Aviv konzertiert.

Neuerdings taucht auf Konzertprogrammen hin und wieder der Name Saint-Saëns auf. Dieser französische Komponist war nicht nur Jude, sondern während des Weltkrieges auch einer der gehässigsten Deutschenhetzer, obwohl er seinen Aufstieg in der Hauptsache deutschen Kreisen verdankte.

Wilhem Furtwängler hat die Einladung des Royal Opera House angenommen, im Mai bei den Krönungsfeierlichkeiten in London zwei Aufführungen des gesamten Nibelungen-Ringes zu dirigieren.

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels, hat das im nächsten Jahre vom 22. Juli bis 1 August zum ersten Male im nationalsozialistischen Staat stattfindende „12. Deutsche Sänger-Bundesfest Breslau 1937" des Deutschen Sängerbundes in der Reichsmusikkammer als „reichswichtig" erklärt.
Welch großer Wert dem deutschen Chorwesen bei der Neugestaltung des deutschen Musiklebens zugemessen wird, kommt hierin deutlich zum Ausdruck. Das 12. Deutsche Sängerbundesfest Breslau 1937 wird ein gewaltiges Bekenntnis zum deutschen Lied und zum kulturellen Tatwillen des neuen Reiches sein. Mehr als 100 000 Sänger werden in Breslau zusammenkommen, und drei große Chorfeiern mit Massenchören von 30 000 und 40 000 Sängern werden im neuerbauten Hermann-Göring-Stadion Zehntausenden von Volksgenossen ein unvergleichliches Erlebnis bedeuten. Dieses 12. Deutsche Sängerbundesfest wird als erstes im nationalsozialistischen Staat unter Mitarbeit aller Gliederungen der Partei und unter Führung der Reichsmusikkammer die ideellen Ziele der nationalsozialistischen Kulturorganisation weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bezeugen.

Auf Grund der erfolgreichen Festmusik zur Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde 1936 in München

erhielt der Komponist Eberhard Ludwig Wittmer aus Freiburg im Breisgau vom Reichsluftfahrtministerium den Auftrag, eine Musik nach eigenem Ermessen für großes Blasorchester mit Saxophon-Chor zu schaffen.

An dem 25jährigen Jubiläum der „Wolkensteiner" nimmt nicht nur ganz Tirol, sondern auch das Deutschtum weit über die Tiroler Heimatgrenzen hinaus Anteil. Denn diese nach dem Minnesänger Oswald von Wolkenstein benannte Sängervereinigung zur Pflege kerntirolischer Mundartlieder hat das künstlerische Erbe des Quartetts der „Vogelweider" und des vierfachen Quartetts der „Innsbrucker Turner-Sängerriege" übernommen, die nach kurzer Blüte 1892 und 1907 zerfiel. Die „Wolkensteiner", die mit der Geschichte der Volksliedpflege in Tirol untrennbar verbunden sind und die den heimatlichen Volksgesang wieder zum Leben erweckt und ihn vom versteckten Dorf auch in den Konzertsaal der Städte geführt haben, waren seit 1909 zunächst ein Doppelquartett unter dem sinnigen Namen „Rostige Stimmgabel". Nach einem großen Gartenkonzert im „Goldenen Streifen" in Innsbruck nahmen sie den Namen „Wolkensteiner" an. Als vierfaches Quartett stellten sie vor allem in der Nachkriegszeit ihre hohe Kunst in den Dienst der völkischen Gesundungsarbeit. Sie gingen auch über den Brenner, sangen in der Schweiz und brachten u. a. in Köln und in Berlin die volksverbindende Kraft des Tiroler Liedes zur Wirkung.

Die Regierung von Iran hat in den letzten Jahren mehrfach die Absicht kundgegeben, die uralte persische Kultur mit modernem, europäischem Geist zu durchsetzen. Persische Maler wirken heute in Paris und London, der musikalische Nachwuchs studiert in Leipzig, Wien und Paris Harmonielehre und Kontrapunktik. Der begabteste unter den persischen Komponisten der Gegenwart, Hadjibekow, der Suiten und Kammermusik komponiert hat, hat nun eine Oper vollendet, die unter dem Titel „Ker-ogly" die erste persische Nationaloper darstellt. Sie ist nach einem Libretto komponiert, das eine Episode aus der persischen Geschichte behandelt. Alte Volkslieder und -tänze sind in das Werk hineinverwoben. In Baku soll demnächst die Uraufführung der Oper stattfinden. Dann wird sie, so hofft man in Teheran, ihren Siegeszug durch Europa antreten.

Die Sopranistin Margarete Vogt-Gebhardt wirkte im Laufe des Oktobers in mehreren Konzerten der NS.-Kulturgemeinde mit, bei den Ortsverbänden Minden/Westf. (ausverkaufter Saal), Berlin (gemeinsam mit dem Fehse-Quartett) und Castrop-Rauxel.



Die Deutsche Musikbühne der NS.-Kulturgemeinde unter Leitung von Intendant Erich Seidler führt in der Zeit vom 1.—5. Dezember in dem kleinen Städtchen Neustadt in Holstein ein Musikfest durch, das u. a. neben zwei Orchesterkonzerten Mozarts „Figaro" und Rossinis „Barbir von Sevilla" bringt. Anschließend geht die Reise weiter nach Dänemark zum ersten Auslandsgastspiel der Musikbühne in dieser Spielzeit.

Li Stadelmann, die während des Bach-Festes in Königsberg große Erfolge errang, wurde vom Mozarteum in Salzburg eingeladen, dort im Sommer 1937 Cembalokurse abzuhalten.

Die Cembalo-Meisterin Eta Harich-Schneider hat eine Konzertreise durchgeführt, die sie über Danzig und Riga nach Helsingfors und Reval führte. Der Erfolg bei Publikum und Presse war außerordentlich groß und am nachhaltigsten bei den Goldberg-Viriationen von Bach.

Der Berliner Dozent für Musikwissenschaft Dr. Helmuth Osthoff entdeckte in einer Handschrift der Zentralbücherei des Regierungspräsidiums zu Stettin den frühesten bisher bekannten Vorläufer des Weihnachtsoratoriums von Heinrich Schütz. Es handelt sich um eine Komposition seines Vorgängers am Dresdner Hofe, Rogier Michael, die 1602 geschrieben wurde und „Die Geburt unseres Herren Jesu Christi" betitelt ist. Ein Neudruck soll in Kürze erscheinen.

Lotte Schrader wurde auf Grund ihres erfolgreichen Isolde-Gastspiels in Brünn eingeladen, in Prag das Verdi-Requiem unter Victor de Sabata zu singen.

Der Berliner Cellist Günther Schulz-Fürstenberg wurde in den Monaten Januar und Februar 1937 für 30 Konzerte, Celloabende sowie Sinfoniekonzerte u. a. in Magdeburg, Halle, Allenstein, Gumbinnen, Meiningen, Koblenz, Bochum, Leipzig und München verpflichtet, außerdem für Rundfunkkonzerte in Brüssel und Oslo.

In einem Orgelkonzert in der Berliner Paul-Gerhardt-Kirche spielte der Organist Willy Jäger mit ausdrucksvoller Registrierung die Orgeltoccata in C-Dur von Muffat und die Sopranistin Katharina Kirchheim sang mit warmer, biegsamer Stimme. Besonders zu rühmen ist der Schmelz ihres Organs.

Im Hinblick auf den steigenden Bedarf an tüchtigen Lehrern für Volksinstrumente hat der Thüringische Minister für Volksbildung mit Genehmigung des Reichserziehungsministers für die kommenden, in Thüringen stattfindenden Privatmusiklehrerprüfungen die Einführung eines Volksmusikinstrumentes nach Wahl des Prüflings als verbindliches Fach in der Privatmusiklehrerprüfung eingeführt. Damit sind dem Hineinwachsen des Privatmusiklehrers in die Musikarbeit im Gruppenunterricht, in HJ. und DBM. und den übrigen Organisationen in Thüringen die Wege geebnet.

Julius Weismans Klavierkonzert op. 33 wird in der Neufassung von GMD. Paul van Kempen-Dresden im Dezember in Karlsruhe zur Uraufführung gebracht. Am Flügel der Komponist.

Johannes Röder, Flensburg, erhielt den Auftrag, an der Hamburger Hochschule für Lehrerbildung (400 Studierende) Orchester und 2 Chöre aufzubauen.

Joseph Haas Deutsche Singmesse brachte der Flensburger Kantatenchor unter Johannes Röder zu eindrucksvoller Aufführung, so daß eine Wiederholung des Werkes angesetzt wurde.

Für das Wintersemester 1936/37 der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik Berlin-Charlottenburg hatten sich angemeldet im ganzen 194 Bewerber, darunter 46 für Gesang, 33 für die Opernschule, 21 für Chorleitung. Die Aufnahmeprüfung bestanden im ganzen 103 Bewerber, unter denen sich 17 Ausländer befinden. Die Gesamtzahl der Studierenden im Wintersemester beträgt hiernach 639, darunter 48 Ausländer.

Neu in den Lehrkörper wurden berufen: Dr. Hanns Niedecken-Gebhard für dramatischen Unterricht, Professor Arthur Kusterer aus Karlsruhe für Partiturspiel und Liedkunst und die Konzertmeister Hans Dünschede und Jost Raba für Violinspiel.

Rundfunk

Josef Maria Hauschild brachte im Deutschlandsender unter Generalmusikdirektor Prof. C. Reichwein die Orchesterlieder von Ernst Geutebrück zur Uraufführung.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) spielte anläßlich seines 60. Geburtstages in den Reichssendern Hamburg, Breslau, Leipzig, Berlin und Deutschlandsender aus eigenen Klavierwerken und gab im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde einen Klavierabend im Gohliser Schlößchen (Leipzig). Zur Uraufführung gelangten dabei in Leipzig die Kleinen Variationen über eine altirische Volksweise op. 146 und die Ballettsuite „Rokoko" op. 148.

„Das deutsche Gebet", die hymnische Feierdichtung von Herbert Böhme mit der Musik von Erich Lauer, für Blasorchester, Fanfaren, Trommeln und Mannschaftschor, wurde am 1. November vom Reichssender München zur Sendung gebracht. Ausführende waren der NSD-Studentenbund und ein Musikzug des Reichsarbeitsdienstes, die auch Träger der Uraufführung des Werkes während der diesjährigen Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München waren.

Im Reichssender Berlin fand die Uraufführung des Quintetts C-Moll für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn in vier Sätzen von Hermann Blume durch die Bläservereinigung der Berliner Staatsoper statt.

Anläßlich der Konzertreise des Leipziger Gewandhauskapellmeisters Professor Hermann Abendroth mit dem Berliner Philharmonischen Orchester nach Belgrad hat der König von Jugoslawien Prof. Abendroth das Komturkreuz des St. Sava-Ordens verliehen. Der Führer und Reichskanzler hat ihm die Genehmigung zur Annahme dieses Ordens erteilt.

Kürzlich leitete Roderich von Mojsisovics im Kurzwellensender zu Berlin mit großem Erfolge seine „Lustspielouvertüre" und vier Sätze seiner „Merlin"-Suite.

Alfed Casella leitete im Reichssender München ein Orchesterkonzert mit eigenen Werken. Casella gehört zu den führenden italienischen Komponisten und hat sich auch als Dirigent und Pianist Weltruf verschafft. Sein Dirigentengastspiel im Reichssender München bringt u. a. des Komponisten erfolgreiches Werk „Scarlattiana", bei dem Willy Piel, ein deutscher Schüler Alfred Casellas, den Klavierpart übernimmt.

Herbert Brust, der ostpreußische Komponist, schrieb die Musik zu dem Hörspiel „Rundfunk im Hause Simon Dachs", das im Reichssender Königsberg uraufgeführt wurde.

Deutsche Musik im Ausland

Lotte Schrader wurde eingeladen, am 12. und 13. Dezember in Paris unter GMD. Franz von Hoeßlin mit dem Padeloup-Orchester zwei Wagner-Konzerte zu singen.

Das Peter-Quartett, dessen Mitglieder als hauptamtliche Lehrkräfte an den Folkwangschulen in Essen tätig sind, wurde nach Konzerten in Berlin und Königsberg für 4 Konzerte in Riga verpflichtet. Neben einem Konzert in der Deutschen Gesandtschaft wirkte das Quartett auf Einladung des Hoheitsträgers der NSDAP. in Riga anläßlich einer Gedenkfeier zum 9. November mit.

Josef Maria Hauschild wurde von der Jugoslawisch-Deutschen Gesellschaft eingeladen, am 2. Dezember einen Liederabend in Belgrad zu geben.

Eine „Sonnenwendfeier" schrieb der Dichter Gerhard Schumann, Träger des Staatspreises 1936. Die Musik hierzu hat der junge Komponist der Bewegung, Erich Lauer, geschaffen. Das neue Werk wird am 21. Dezember von der SA. zur feierlichen Begehung der Lichtwende als Reichssendung zur Aufführung gebracht werden. Die Musik erschien im Zentralverlag der NSDAP., Franz Eher Nachf., München.

Sir Thomas Beecham hat Oberregisseur Strohbach und GMD. Prof Dr. Böhm eingeladen, im kommenden Frühjahr „Salome" und „Elektra" von R. Strauß in London zu inszenieren und zu dirigieren, und zwar mit einem Ensemble der besten deutschen Kräfte. Oberregisseur Strohbach wurde außerdem aufgefordert, zur Eröffnung der nächsten Sommersaison in London Wagners „Rienzi" in großer Ausstattung zu inszenieren, wobei 400 Chorsänger mitwirken werden.

Personalien

Die Paul Lincke-Ehrung, die anläßlich des 70. Geburtstages des Komponisten von der Kameradschaft der deutschen Künstler und dem Berufsstand der deutschen Komponisten veranstaltet wurde, wurde auch von der Reichsregierung beachtet. Staatssekretär Funk übermittelte dem Jubilar ein Bild des Führers sowie ein Bild des Reichsministers Dr. Goebbels mit Inschriften, und unter den Festrednern befand sich auch Dr. Graener. Der Verband der deutschen Bühnenschriftsteller und Komponisten hat Paul Lincke zum Ehrenpräsidenten ernannt.

Wie das städtische Presseamt Duisburg mitteilt, hat Oberbürgermeister Dillgardt mit einmütiger Zustimmung des Theaterbeirates den derzeitigen Intendanten des Stadttheaters in Dortmund, Dr. Hartmann, zum Nachfolger des mit Ablauf dieser Spielzeit ausscheidenden Intendanten Scheel berufen.

Dr. Wilhelm Buschkötter, zehn Jahre hindurch der 1. Kapellmeister des Reichssenders Köln, einer der vielseitigsten und angesehensten Dirigenten des deutschen Rundfunks, wurde als 1. Kapellmeister an den Reichssender Stuttgart berufen.

Heinrich Steiner, der vorübergehend in Würzburg 1. Kapellmeister und musikalischer Oberleiter war, wurde nun auf die Dauer eines Jahres als 1. Kapellmeister an den Reichssender Berlin verpflichtet.

Hugo Leyendecker, der zuletzt in der Musikabteilung des Ortsverbandes Berlin der NS.-Kulturgemeinde tätig war, ist als erster Kapellmeister an das von der Stadt Dresden ins Leben gerufene Theater des Volkes (das frühere Alberttheater) berufen worden. Vorerst soll die gute Operette unter Leyendecker gepflegt werden, während für das kommende Jahr auch Spielopern vorgesehen sind.

Ludwig Leschetizky, einer der angesehensten deutschen Musiker, wurde von der Stadt Chemnitz zum städtischen Generalmusikdirektor ernannt. Da er gleichzeitig der verantwortliche musikalische Sachwalter der Oper ist und das Amt des städtischen Musikbeauftragten versieht, ist Chemnitz in der glücklichen Lage, daß eine von allen Kreisen geschätzte Persönlichkeit das Musikleben lenkt.

Franz Völker, der ausgezeichnete Tenor der Berliner Staatsoper, wurde von Ministerpräsident Göring zum Kammersänger ernannt.

Der Marschkomponist H. L. Blankenburg, dessen Weisen Besitz des ganzen deutschen Volkes geworden sind, hat am 14. November das 60. Lebensjahr vollendet. Einer ernstgemeinten Zusen-

dung anläßlich seines Jubeltages entnehmen wir die folgenden erheiternden Schlußwendungen:

„Unser Marschkönig Blankenburg! 60 Jahre Deines Lebens! 30 Jahre Komponist! Stolz kannst Du auf diese Zeit zurückblicken. Über 1000 Märsche hast Du geschaffen, die sich die ganze Welt eroberten. Und mit diesen Märschen wird Dein Name fortleben bis in alle Zeiten.

Wir grüßen Dich, Du Held der Töne,
Der Du zu großem Schaffen auserkoren,
Mit dem Erstling Deiner Musensöhne:
Abschied der Gladiatoren!"

Todesnachrichten

In Berlin starb im Alter von 49 Jahren die sächsischb Kammersängerin Irma Tervani, die ehemalige hervorragende Altistin des Dresdner Opernhauses. Kammersängerin Tervani, eine gebürtige Finnländerin, gehörte zu den künstlerischen Stützen der von Ernst von Schuch geleiteten Sächsischen Hofoper. Nach ihrer Verheiratung mit dem Schauspieler Paul Wiecke, dem späteren Leiter des Sächsischen Staatsschauspiels, zog sich die Tervani auf der Höhe ihrer künstlerischen Entwicklung von der Bühne zurück.

Professor August Genz, der als Solobratschist und Viola-d'amour-Virtuose viele Jahre der Kapelle der Berliner Staatsoper angehörte, ist im 86. Lebensjahre gestorben. Kammervirtuose Gentz entstammte einer alten Musikerfamilie und wirkte seit 1876 in Berlin. Zahlreiche Ehrungen sind ihm zuteil geworden.

Der Musikschriftsteller, Oberlehrer an der Provinzialblindenanstalt in Halle, Paul Klanert, der am 5. Juli unter mancherlei Ehrungen seinen 60. Geburtstag feiern konnte, ist, wie uns gedrahtet wird, gestorben. Er spielte im Musikleben Halles eine bedeutende Rolle. Seine Kompositionen für Orgel, Klavier und Violine haben seinen Namen in weiten Kreisen bekanntgemacht.

August Scharrer, der bekannte Komopnist in Fürth, ist, nachdem er am 18. Oktober noch den 70. Geburtstag feiern konnte, plötzlich gestorben. Der aus dem Elsaß stammende Künstler war von 1900 bis 1904 zweiter Dirigent des Münchner Kaim-Orchesters, von 1904 bis 1907 Direktor des Philharmonischen Orchesters in Berlin, und 1914 übernahm er die Leitung des Nürnberger Lehrergesangvereins. Gediegene Orchesterwerke und Chorlieder sind von ihm bekannt geworden.

Die berühmte Opern- und Konzertsängerin Ernestine Schumann-Heink, die in ihrer Glanzzeit sowohl in Bayreuth als auch in der New-Yorker Metropolitan Opera sensationelle Erfolge hatte, ist, wie aus Hollywood gemeldet wird, nach schwerer Krankheit im Alter von 76 Jahren gestorben. — Ernestine Schumann-Heink, deren Aufstieg über Dresden und die Berliner Kroll-Oper führte, trat noch als 64jährige in New-York in der Oper „Rheingold" auf. 1935 sang sie noch im Rundfunk, und mit 74 Jahren drehte sie in voller Rüstigkeit ihren ersten Film in Hollywood.

Der feinsinnige österreichische Komponist Dr. Alfred (Ritter von) Arbter ist vor einigen Monaten in Wien gestorben. Eine Angina riß ihn mitten aus dem Schaffen. In seiner österreichischen Heimat wird Arbter sehr geschätzt, und namentlich der Wiener Sender hat eine Reihe seiner Werk aufgeführt. Im deutschen Kurzwellensender kommt demnächst seine erste Sinfonie zur Wiedergabe.

Prof. Charles Sanford Terry, der englische Musikhistoriker und Bach-Forscher, ist im Alter von 72 Jahen gestorben. Terry ist in Deutschland vor allem durch seine erschöpfende Darstellung von Bachs Lebenslauf bekanntgeworden.

In London starb der auch in Deutschland bekannte Komponist Edward German; namentlich seine sinfonischen Suiten werden häufiger gespielt.

Der französische Musikgelehrte und Sammler französischer Volkslieder, Jullien Tiersot, ist im Alter von 79 Jahren in Paris gestorben.

Vilma Conti, die 1905 die Titelrolle in Lehars „Lustiger Witwe" sang und dieser Operette zu einem sensationellen Uraufführungserfolg verhalf, ist in einem Wiener Sanatorium gestorben.

 DA. III 36 3720
Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22-23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germanv

Musik im Rundfunk

Eine Vorbemerkung zu unserem Sonderheft.

Mehr und mehr ist die Entwicklung dahingegangen, daß die Musik im Rundfunk der wesentliche Teil des öffentlichen Musiklebens hinsichtlich des Umfanges und der Fülle des Gebotenen geworden ist. Der geistige Schwerpunkt liegt vorerst noch an anderen Stellen. Die Leistung des Rundfunks in Deutschland und in den meisten anderen Kulturstaaten ist ungeheuer, wenn man bedenkt, daß es galt, neue, von allem Optischen losgelöste Formen der Musikdarbietung zu finden, die außerdem teilweise durch die bis vor kurzem noch tastende Technik gehemmt, behindert und gestört wurden. Allmählich geht man dazu über, das Medium der Technik aus den Händen ihrer argwöhnischen Betreuer, der Rundfunkingenieure, an Musiker mit technischer Schulung zu übergeben. Überraschend schnell ist die Entwicklung in positiver Richtung gegangen.

Es darf nicht übersehen werden, daß alle bewundernswerten Taten immer noch ein Bemühen, einen Anfang bilden, daß eine neue Einrichtung, die mehr Vermittlungsform als eigene Ausdrucksform ist, in knapp anderthalb Jahrzehnten einfach nicht die gleiche innere Festigkeit aufbringen kann, die Jahrhunderte alten anderen Arten der Kunstübung ihrer Natur nach innewohnt. Wir beugen uns zunächst einmal der Erfüllung des Wunschtraums, daß die Schiller-Beethovenschen Millionen wirklich im Geiste der Musik umschlungen werden können, daß die Musik unabhängig vom Ort geworden ist. Darin liegt heute schon die Überlegenheit des Rundfunks gegenüber jeder Form des öffentlichen Konzertlebens. Was macht es schließlich aus, wenn ein Konzert von 2000 Menschen besucht wird! Der Rundfunk vereinigt im ungünstigsten Falle ein hohes Vielfaches dieser Hörerzahl vor den Lautsprechern. Im günstigen Falle sind es jedoch Millionen, während der Konzertsaal nicht selten über einige Dutzend Besucher nicht mehr hinausgelangt. Aus diesem einen Umstand erhellt bereits unabhängig von allem übrigen ausreichend, welche Rolle der Funk zu spielen berufen ist und welche bevorzugte Beachtung er verdient.

Diese Erkenntnis wird sich für unsere Zeitschrift so auswirken, das funkmusikalische Themen bewußt bevorzugt werden sollen. Das vorliegende Sonderheft bildet einen Auftakt hierzu, und es ist zu hoffen, daß Fachleute und Musikliebhaber zum Nutzen des Ganzen hier eine gemeinsame Basis finden werden, die als Sprachrohr für Wünsche, Nöte und Anregungen b e i d e r Teile dienen kann. „Die Musik" hat sich ja stets mit besonderem Ernst mit funkischen Fragen auseinandergesetzt. — So soll auch das folgende Nebeneinander von Feststellungen und Meinungen als ein Beitrag zum Neuaufbau unserer Musikkultur gelten dürfen. Unser Bemühen gilt der Festigung eines Werdenden, das in der Menschheitsgeschichte ohne Vorbild dasteht, dem weltumspannenden Rundfunk, dem d e u t s c h e n Rundfunk.

H e r b e r t G e r i g k.

Musik und Rundfunk

Von Willy Richartz-Berlin

1. Der Anteil der Musik im Rundfunkprogramm ist ständig gestiegen und beträgt zur Zeit fast 70% des Gesamtprogramms. Einige Zahlen werden die Bedeutung, die die Musik im Rundfunk hat, am besten veranschaulichen. Die deutschen Reichssender brachten in der Zeit vom 1. April bis 30. September 1936, also im Verlaufe eines halben Jahres, nicht weniger als 35 566 musikalische Veranstaltungen mit einer Gesamtdauer von 26 236 Stunden. Der Anteil dieser Sendungen am Gesamtprogramm betrug 68,6%.

Schon allein diese Zahlen rechtfertigen das große Interesse, das der Frage „Musik und Rundfunk" von allen Seiten entgegengebracht wird. Der Rundfunk hält nämlich als der größte und wichtigste Musikverbraucher insofern eine Schlüsselstellung inne, als seine Programmauswahl auf das musikalische Leben außerordentlich stark einwirkt. Ganz besonders berücksichtigt das zeitgenössische Musikschaffen die Verwendbarkeit der herauszubringenden Werke für den Rundfunk. Es ist für Komponisten und Verleger von größter Wichtigkeit — und zwar ganz gleichgültig, ob es sich um Werke der ernsten oder der Unterhaltungsmusik handelt —, die herausgebrachten Werke vom Rundfunk anerkannt und berücksichtigt zu sehen. Denn auch die übrigen Musikveranstalter richten ihre Programme gern nach den Programmen des Rundfunks aus.

2. Der Rundfunk soll und darf allerdings nur gute Musik senden. Mittelmäßige oder gar schlechte Musik muß ausgeschlossen bleiben. Es ist nicht so wichtig, ob im Rahmen irgendeines städtischen Sinfoniekonzertes einmal eine schlechte Sinfonie oder bei einem Kurkonzert einmal eine minderwertige Unterhaltungskomposition aufgeführt wird. Im Rundfunk aber ist ein besonders strenger Prüfungsmaßstab anzulegen. Es ist nicht so, wie viele meinen, daß es beim Rundfunk mit seinem ungeheuren Musikverbrauch nicht so sehr darauf ankomme, wenn zwischendurch auch einmal schwache Werke gebracht werden. Schon die Tatsache, daß im Rundfunk bei jeder Sendung Millionen Hörer und selbst bei Spezialsendungen Hunderttausende von Hörern in Betracht kommen, verpflichtet die Rundfunkintendanten, die ja die Verantwortung für die künstlerische Programmgestaltung tragen, auf Qualität zu achten. Und niemand kann ihnen diese Verantwortung abnehmen und niemand kann ihnen daher zumuten, Werke zur Sendung zu bringen oder Künstler vor das Mikrophon zu lassen, die sie glauben ablehnen zu müssen.

Dieser Qualitätsstandpunkt muß im besonderen Maße für schwerere musikalische Werke gelten. Denn schwere Musik ist von sich aus noch nicht gute Musik. Der Komponist, der eine Sinfonie vorlegt, muß sich darüber klar sein, daß zu einem derartigen Werk nicht nur die Beachtung einer äußeren Form, sondern auch die Ausfüllung derselben durch den entsprechenden musikalischen Inhalt gehört. Es ist nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht der musikalischen Fachleute des Rundfunks, schärfste

Auslese zu halten und nur das an schweren Werken zur Sendung zu bringen, was tatsächlich der Hörerschaft etwas gibt. Andernfalls haben alle Bemühungen des Rundfunks, bei den Hörern um Verständnis auch für sinfonische Musik zu werben, keinen Erfolg. Was hätte beispielsweise die soeben beim Deutschlandsender zu Ende gegangene Sendereihe „Keine Angst vor der Sinfonie", zu deren Leitung kein Geringerer als der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe gewonnen wurde, für einen Zweck, wenn diejenigen Hörer, die endlich zur Aufnahme eines sinfonischen Konzertes reif geworden sind, durch die Sendung belangloser Werke der sinfonischen Musik endgültig entfremdet werden. Der Satz, den Dr. Paul Graener einmal vor einer Versammlung von Komponisten aussprach: „Es gibt nur gute Musik und schlechte Musik", ist unbedingt richtig. Für den Rundfunk ist daraus die Folgerung zu ziehen, daß ein schwaches Werk der Unterhaltungsmusik für die Hörerschaft eher erträglich ist, als ein schwaches Werk der ernsten Musik.

In diesem Zusammenhang muß auch ausgesprochen werden, daß eine Berücksichtigung mittelmäßiger oder gar schlechter Werke im Rundfunkprogramm ja immer zum Nachteil und sogar auf Kosten der guten Musiker geschieht. Daran kann doch niemand ein Interesse haben. Und auch den Komponisten schwächerer Werke ist selbst mit einer vereinzelten Aufführung nicht geholfen. Nirgends entdeckt man nämlich leichter als am Lautsprecher, ob es sich um eine prägnante Komposition oder ob es sich um ein musikalisches Machwerk handelt.

3. Es ist ja auch kein Mangel an guter Musik. Wöchentlich bringen Komponisten und Verleger zahlreiche geeignete Werke heraus. Darum besteht auch keinerlei Bedürfnis, etwa Kompositionsaufträge zu erteilen, mit denen der Rundfunk bisher keine guten Erfahrungen gemacht hat. Denjenigen Komponisten, denen wirklich etwas einfällt, fällt dies auch ohne Auftrag ein, und denjenigen, denen nichts einfällt, fällt auch mit einem Auftrag nichts ein. Ja, man kann sogar behaupten, daß heute für ein gutes Werk auch immer ein Verleger gefunden wird, denn unsere deutschen Verleger sind zur Zeit so aktiv tätig, um die Lücken in ihren Verlagsproduktionen auszufüllen, daß man sich im Interesse der Komponisten darüber nur freuen kann. Jedenfalls besteht für ein wirklich gutes Werk immer eine Aufführungsmöglichkeit im Rundfunk.

Nur in denjenigen Fällen, in denen der Rundfunk Zweckmusiken benötigt, die auf anderem Wege nicht zu beschaffen sind, sollten Kompositionsaufträge erteilt werden. Es handelt sich hierbei fast ausschließlich um Aufträge zu Hörspielmusiken. Durch die Beauftragung guter Musiker mit Hörspielmusiken sind bereits eine Reihe Komponisten zu einem bekannteren Namen gekommen, der ihnen wiederum half, auch auf dem Gebiete der sinfonischen Musik vorwärts zu kommen.

Ferner wird der Rundfunk Kompositionsaufträge erteilen müssen, um zur künstlerischen Ausgestaltung der nationalen Feiertage wertvolle Werke zu erhalten. Entsprechend der Bedeutung, die den Rundfunksendungen ganz besonders an nationalen Feiertagen zukommt, werden diese Aufträge nur an solche Künstler vergeben, die die Gewähr dafür bieten, daß der Rundfunk künstlerisch und weltanschaulich einwandfreie

Werke erhält. Darum werden solche Aufträge auch im engsten Einvernehmen mit der zuständigen Stelle der Partei, nämlich der Reichspropagandaleitung, erteilt werden müssen.

4. Auch an die Leistungen der nachschaffenden Künstler, also der Instrumental- und Vokalsolisten, muß im Rundfunk ein scharfer Maßstab angelegt werden. Denn auch hier ist es so, daß eine Beschäftigung mittelmäßiger Künstler immer zum Schaden der guten und besten Künstler erfolgt. Es ist besser, bei einem Konzert gänzlich auf Solisten zu verzichten und sich auf die rein orchestralen Darbietungen der ausgezeichneten Rundfunkorchester zu beschränken, als aus irgendwelchen Gründen unzulängliche Künstler anzusetzen, deren Leistungen in der Hörerschaft nur Verärgerungen hervorrufen.

Die Frage der Ausschaltung mittelmäßiger Künstler aus den Rundfunkprogrammen wird mit einem Schlage dann gelöst werden, wenn der Rundfunk über derartige Mittel für das Programm verfügt, daß er in der Lage ist, für jede Sendung nur gute und wenn möglich nur die besten Künstler zu verpflichten. Die Heranziehung nur der besten Künstler wird die mittelmäßigen Kräfte von selbst ausschalten. Ein mittelmäßiger Sänger wird nie auf den Gedanken kommen, etwa bei einer Berliner Staatstheater-Aufführung auf Beschäftigung zu bestehen, weil dort eben nur solche Kräfte mitwirken, die ihm leistungsmäßig überlegen sind. So wird es auch eines Tages im Rundfunk sein müssen, daß der mittelmäßige Künstler sich erst gar nicht um Rundfunkmitwirkungen bewirbt, weil er mit den dort erwarteten Leistungen nicht mitkommen kann.

5. Der deutsche Rundfunk bietet den schaffenden und nachschaffenden Künstlern insofern ganz besonders gute Möglichkeiten, weil die Programmführung nicht zentralisiert ist. Wir haben im deutschen Rundfunk elf verschiedene Reichssender, nämlich den

Deutschlandsender,
Reichssender Berlin,
Reichssender Leipzig,
Reichssender Köln,
Reichssender Hamburg,
Reichssender München,
Reichssender Frankfurt,
Reichssender Stuttgart,
Reichssender Breslau,
Reichssender Königsberg,
Reichssender Saarbrücken,
Deutscher Kurzwellensender,

deren Intendanten in Fragen der künstlerischen Programmgestaltung völlig selbständig und unabhängig voneinander entscheiden. Das bedeutet, daß der Komponist oder ein Instrumental- oder Gesangssolist, der von dem einen oder anderen Sender

abgelehnt wird, noch immer die Aussicht hat, bei einem anderen Sender angenommen zu werden. Die verschiedenen deutschen Reichssender stehen einerseits in einem gesunden künstlerischen Wettbewerb zueinander und vereinigen anderseits wieder ihre künstlerischen Möglichkeiten durch einen wohl durchdachten Programmaustausch untereinander.

6. Bei der Gestaltung des Musikprogramms ist aber auch noch der Umstand von ausschlaggebender Bedeutung, daß die Sendungen des deutschen Rundfunks über die Grenzen hinaus gehört werden. Gerade aus diesem Grunde ist manches, was in einem Konzertsaal durchaus zu vertreten ist, im Rundfunk nicht möglich. Und mancher Gesichtspunkt, der sonst unwesentlich ist, gewinnt für den deutschen Rundfunk erhöhte Bedeutung, so z. B. die Frage der Berücksichtigung ausländischer Musikwerke, denn die deutschen Reichssender sollen und wollen im Konzert der europäischen Sender gehört werden.

Die deutsche Musik im deutschen Rundfunk

Von Otto Frickhoeffer - Berlin

Bei der Beziehung zwischen Rundfunk und Musik muß zunächst einmal ein Punkt klargestellt werden: Der Rundfunk ist kein Konzertsaal. Dies bedeutet: Der Rundfunk hat seine eigene Gesetzmäßigkeit, und wer diese Gesetze außer acht läßt, fördert weder den deutschen Rundfunk noch die deutsche Musik. Praktisch hat dies zu bedeuten daß die Programmgestaltung des Rundfunks eine wesentlich andere sein muß wie die des Konzertsaals, denn die Rundfunkhörerschaft ist ganz anders zusammengesetzt als etwa die Besuchergemeinde des Konzertlebens.

Diese Verschiedenartigkeit der Zusammensetzung bedingt seitens des musikalischen Programmgestalters im Rundfunk ein ungewöhnliches Ausmaß von Verantwortungsgefühl, denn er muß sich dauernd bewußt bleiben, daß das, was er über den Sender gehen läßt, sich nicht an eine verhältnismäßig kleine Gemeinde von Zuhörern wendet, und daß das jeweilige Werk nicht wie beim Konzertsaal über den Rahmen dieses Saales kaum hinausdringt. Der Programmgestalter im öffentlichen Konzertleben darf es getrost wagen, auch einmal ein problematisches Werk zur Aufführung zu bringen, welches vielleicht nur ein rein artistisches Interesse eines gewissen, auf solche Dinge bereits geschulten Zuhörerkreises erregen kann. Es läßt sich also durchaus vertreten, bei solchen Gelegenheiten im Konzertsaal Werke zur Diskussion zu stellen, welche man vielleicht am besten als „raffinierte Delikatessen für Verwöhnte" bezeichnen kann.

Anders der Mann im Rundfunk: Er steht auf seinem Platz als verantwortlicher Vermittler deutschen Wesens in direkter Verbindung auch mit dem letzten Volksgenossen. Demgemäß hat er seine Programmwahl so zu treffen, daß alles das, was dem deutschen Wesen fremd oder gar feindlich ist, von der Sendung ausgeschaltet wird. Sein

Hauptaugenmerk muß also auf die Feststellung gerichtet sein, ob die fraglichen Werke ihrer inneren Haltung nach dem großen Ziel der Wiedererweckung deutschen Geistes, und damit der Wiederaufrichtung Deutschlands dienlich sind oder nicht.

Man darf die Augen nicht verschließen gegenüber der Tatsache, daß der deutsche Volkskörper trotz aller erfreulichen Besserungserscheinungen noch immer krank ist. Diese Krankheit ist am besten als Vergiftung zu bezeichnen, und die Erkenntnis der seelischen Verwüstungen, die in den 14 Jahren nach Kriegsende angerichtet wurden, ist noch lange nicht voll zum Bewußtsein des Volkes gekommen. Wenn aber ein Körper durch beständige Zufuhr von Gift bis an den Rand des Zusammenbruchs gebracht wurde, dann ist es für die Genesung die allererste Voraussetzung, daß man diesen Giftstrom rücksichtslos unterbindet. Denn nimmt man heute ein Programm des Rundfunks aus der Zeit vor etwa fünf Jahren in die Hand, dann ist man erschrocken über das, was man auf musikalischem Gebiet dem deutschen Volk in diesen Zeiten zu bieten wagte. Juden und Ausländer, beide dem Deutschtum ebenso wesensfremd wie wesensfeindlich, beherrschten den weitaus größten Teil der Darbietungen. Es ist beschämend genug, feststellen zu müssen, daß der Durchschnittsdeutsche sich durch diese Sirenenklänge tatsächlich verführen ließ und nicht erkannte, das er als das musikalischste und kultivierteste Volk der Welt es wahrlich doch nicht nötig gehabt hätte, sich von Negern und Orientalen auf einem Gebiete belehren zu lassen, auf dem gerade in Deutschland die größten Meister entstanden waren.

Diese Meister sind aber vornehmlich deshalb groß, weil sie Deutsche waren. Sie sind also gleichsam als Gralshüter des Deutschtums anzusprechen, und aus ihren Werken muß und wird mit der Zeit ein großer Teil der deutschen Wiedergenesung erwachsen. Dem Rundfunk fällt hier eine Aufgabe zu, wie sie schöner und lohnender ihm kaum noch einmal gestellt werden wird. Er ist zum Vermittler der unvergänglichen Schöpfungen dieser größten Deutschen berufen, und deshalb müssen diese Werke den Grundstock der gesamten Programmgestaltung bilden.

Nach Bach sind hier Haydn, Mozart und Beethoven zu nennen, ferner Franz Schubert, der Vater des deutschen Liedes, Carl Maria von Weber mit seinem unsterblichen „Freischütz", Robert Schumann und Johannes Brahms. Dann aber gibt es für den Rundfunk noch eine besondere und große Aufgabe, nämlich das Unrecht wieder gut zu machen, welches in den Verfallsjahren, und leider auch schon früher, an den zeitgenössischen deutschen Komponisten begangen wurde. Hier ist in erster Linie eines großen Mannes zu gedenken, welcher gerade wegen seines Deutschtums in der hinter uns liegenden Epoche nicht die Wertung fand, die seinem edlen Streben und seiner hohen Kunst hätte zuteil werden müssen: des bereits im Jahre 1916 mit erst 42 Jahren verstorbenen M a x R e g e r. Aus seinem Nachlaß liegt eine Fülle der herrlichsten Werke vor, die es gilt zu neuem Leben zu erwecken und sie ins Volk zu tragen, aus dem der Meister selbst als ein einfacher Sohn des Volkes hervorgegangen war.

Ein Kapitel für sich sind die heute unter uns lebenden deutschen Komponisten. Diese Frage ist unter den verschiedensten Gesichtspunkten von besonderem Interesse. Ein

Kulturvolk wie das deutsche darf heute es einfach nicht mehr zulassen, daß seine schaffenden Geister zu Lebzeiten der drückendsten äußeren Not ausgesetzt sind und vielleicht buchstäblich verhungern, wie es bei Mozart und bei Schubert tatsächlich der Fall war. Es ist nicht auszudenken, welche unermeßlichen Werte dem deutschen Volke dadurch verlorengegangen sind, daß diese beiden Meister bereits Anfang der 30er Jahre starben.

Nun bedarf die Frage der lebenden Komponisten aber einer besonders eingehenden und verantwortungsvollen Prüfung. Selbstverständlich kann man auch mit der größten Sorgfalt keine Genies züchten, sondern diese sind ein Gnadengeschenk der Vorsehung für das Volk, aus welchem sie geboren werden. Jedoch nicht nur das Genie hat Lebensberechtigung, und noch niemals ist ein großer Geist gleichsam vom Himmel gefallen, ohne daß er gewissermaßen auf den Schultern größerer oder kleinerer Vorläufer gestanden hätte. Diesen Vorläufern fällt die vorbereitende Johannisarbeit zu, etwa die einzelnen kleinen Bausteine zusammenzutragen, aus denen das Genie dann das neue und große Kunstwerk zu formen hat.

Bei der Beurteilung dieser ganzen Frage darf man aber nicht außer Acht lassen, daß sich unter den heute lebenden Komponisten noch eine ganze Anzahl befinden, deren kulturpolitische Vergangenheit alles andere als dem deutschen Volke dienlich war. Daß dies häufig bei Juden vorkam, braucht uns nicht weiter zu verwundern. Aber auch manche Komponisten deutscher Abstammung haben sich leider als treulos gegen ihr Volk und Vaterland erwiesen und sich eifrig an der Zersetzungsarbeit beteiligt. Natürlich versuchen diese Herren heute darzutun, daß dies doch gar nicht so schlimm gewesen sei und sie doch immer deutsch empfunden hätten. Diesen ist entgegenzuhalten, daß ihnen 14 Jahre Zeit gelassen war, diesem ihrem angeblichen deutschem Empfinden in ihren Werken Ausdruck zu verleihen, wovon aber darin keine Spur zu finden sei. Denn die geradezu krampfhaften Versuche, auf scheinbar ethischer Basis zu arbeiten, die man seit dem Jahre 1933 anzustellen sich bemüht, sind nicht mehr als der Beweis einer großen Geschicklichkeit sich der jeweiligen Lage anzupassen, keinesfalls aber ein Beweis für eine echte weltanschauliche Wandlung. Diesen Leuten ist, zumal vom Rundfunk, mit der allergrößten Vorsicht gegenüberzutreten.

Aber noch vor einer anderen Gruppe muß gewarnt werden: das sind die Apostel dieser merkwürdigen Heiligen, die aus einem falsch verstandenen Gerechtigkeitsgefühl heraus auf die Tatsache hinweisen zu müssen glauben, daß die Werke der vorhin angeführten höchst fragwürdigen Komponisten kompositionstechnisch mit großer Meisterschaft hergestellt seien. Diesen Aposteln kann man nur entgegenhalten: „Wenn ihr eure Auffassung einmal bis zur letzten Konsequenz durchdenken wollt, müßt ihr zu dem Schluß kommen, daß ein Giftmischer, welcher die chemischen Kenntnisse seines dunklen Gewerbes in hohem Maße beherrscht, eben dieser enormen Sachkenntnis wegen straffrei ausgehen müsse." Eine große Begabung und ein großes Können verpflichtet zum höchsten Einsatz dieser Gaben im Sinne von Volk und Vaterland, und es ist ein Verbrechen, solche Gaben mit zersetzender Tendenz anzuwenden. Wenn

der Führer erklärt: „Wer für Deutschland kämpft hat alles Recht, und wer gegen Deutschland steht hat gar kein Recht", dann heißt dies auf unser Gebiet übertragen: Ein Künstler, der seine Begabung zum Besten Deutschlands einsetzt, verdient alle Förderung, wer sie aber zum Kampf gegen deutsches Wesen verwendet, ist unser erklärter Feind, und wenn er noch so viel kann.

Zum Glück ist die Gruppe dieser fragwürdigen Komponisten nicht allzu groß. Sie sind durch eine geschäftige Presse und allerlei Reklametricks in den Verfallsjahren nur allzu sehr in den Vordergrund geschoben worden und haben damit unverdientermaßen einen Namen erreicht, der ihnen von Rechts wegen gar nicht zukommt. Im Schatten dieser angeblichen Größen aber leben und lebten in Deutschland noch eine weit größere Zahl hochbefähigter Komponisten, deren Werke nur deshalb nicht an die breite Öffentlichkeit kamen, weil ihr Bekenntnis zum Deutschtum den damaligen Machthabern programmatisch ungelegen war. Hier gilt es nun, das vorhin erwähnte Unrecht wieder gutzumachen und diesen deutschen Männern, die sich allen Widerständen und aller Not zum Trotz die Treue gegen die Kunst und gegen ihr Deutschland bewahrt haben, nun auch unsererseits die Treue zu halten. Gewiß, es ist nicht immer leicht, sie zu finden, denn manch einer unter ihnen hat sich unter der Not der vergangenen Zeit ganz von der Außenwelt zurückgezogen. Aber diese Mühe darf uns nicht davon abhalten, deutschen Musikern das ihnen zukommende Recht zu verschaffen. Und gerade hierin hat abermals der Rundfunk eine gewaltige kulturpolitische Aufgabe zu lösen, die beispielgebend sein soll für das übrige Musikleben im Reich. Und sowohl die deutschen Komponisten wie das deutsche Volk werden uns dies eines Tages noch danken.

Es gibt noch ein besonderes Gebiet im Rundfunk, welches einen außerordentlich breiten Raum einnimmt, das ist die Unterhaltungsmusik. Dieses scheinbar so einfache Kapitel ist in Wahrheit viel schwerer zu behandeln, als es auf den ersten Blick sich ausnehmen mag. Denn gerade auf diesem Gebiet, welches dem Hörer am leichtesten zugänglich ist, hat man den verderblichen Einfluß damals am stärksten ausgeübt. Unterhaltungs- und vor allem Tanzmusik waren die nahezu ausschließlichen Domänen des Judentums, und es wird noch langer und zäher Arbeit bedürfen, um die dort angerichteten Schäden ungefähr wieder auszugleichen. Wir haben mit Schrecken feststellen müssen, daß bei der Machtübernahme das Repertoire von deutscher Unterhaltungs- und Tanzmusik, welches im Musikalienhandel erreichbar war, sich nur als verschwindend gering erwies. Dies kommt nun nicht etwa daher, daß es keine guten deutschen Unterhaltungs- und Tanzkomponisten gegeben hätte, sondern man boykottierte sie systematisch, und demgemäß wurden ihre Werke nicht gedruckt. Mit Wonne aber griff man alles das auf, was von der jüdischen Produktion im Verein mit der ausländischen auf den Markt geworfen wurde, und so konnte es kommen, daß diese Musikgattung auf das allerübelste Niveau herabsank, wie wir es als besonders krasses Beispiel in der „Dreigroschen-Oper" des Juden Kurt Weill haben. Rückblickend erscheint es uns heute unbegreiflich, daß der gesunde Instinkt des deutschen

Volkes, welches doch selbst den unermeßlichen Schatz des deutschen Volksliedes geschaffen hatte, sich so stark von seinem ureigensten Wege abbringen ließ, daß es nicht mehr die Kraft fand, sich von selbst gegen solchen Schund zu wehren.

Die Geschichte des deutschen Volkes zeigt, daß die ihm innewohnende Lebenskraft so enorm ist, daß es auch aus dem größten Tiefstand sich immer wieder zum Licht durchgerungen hat. Wohl kaum ein Volk hat so viel Schicksalsschläge zu erdulden gehabt wie das deutsche. Auch heute noch befinden wir uns in einem Wellental unserer Geschichte, und der Aufstieg zum Wellenberg hat gerade erst begonnen. Die Geschichte lehrt uns aber fernerhin, daß Deutschland immer dann zu Boden geworfen wurde, wenn es Glauben und Treue an sich selbst verlor, und daß der Aufstieg immer dann wieder eintrat, wenn es sich auf sich selbst und seine unvergänglichen inneren Werte besann. Kein Volk der Welt verfügt über eine solche Fülle großer schaffender Geister wie das deutsche, und gerade auf musikalischem Gebiet hat der deutsche Geist sich die gesamte Welt erobert. Die großen Geister, die uns vorangegangen sind, sollen uns stets ein mahnendes Beispiel sein, daß wir berufen sind ein unvergängliches Erbe nicht nur anzutreten, sondern zu treuen Händen zu verwalten, und weiter auszubauen. Unser Dank aber gehört denjenigen, die vor uns dieses Erbe schufen und es uns im Vertrauen auf den deutschen Geist hinterließen. „Drum sag' ich Euch: Ehrt Eure deutschen Meister!"

Musik als Beiwerk

Wünsche des Funkdramaturgen

Von E. Kurt Fischer-Berlin

Auch der Rundfunk braucht, genau wie das Theater und der Film, bisweilen den Musiker nicht um seiner selbst willen, sondern als Hilfsarbeiter für jenen Teil des Programms, der seinen Sinn dem gesprochenen Wort verdankt. Die ganze Arbeitsweise der Sachgebiete, die solche gewissermaßen „angewandte" Musik in Auftrag geben, bringt es mit sich, daß als erste Forderung gegenüber den musikalischen Mitarbeitern zu gelten hat, die handwerkliche Sicherheit. Nur wer auf Grund reicher Erfahrung imstande ist, für jeden beliebigen Klangkörper von 2 bis zu 30 und mehr Instrumenten eine Musik zu schreiben, und zwar genau nach den Wünschen des Textdichters und des ihm verpflichteten Spielleiters, kommt als Mitarbeiter in Frage. Als zweite Forderung wird in jedem Falle Bereitschaft und Fähigkeit zur künstlerischen Zusammenarbeit mit einem Rundfunk-Schriftsteller zu nennen sein. In den Kinderjahren des Rundfunks spielte die Schallplatte für Hörspiel und Hörfolge eine viel größere Rolle als heute. An sich brauchte sich dieser Umstand durchaus nicht ungünstig auszuwirken, zumal die recht beachtliche künstlerische Qualität vieler Schallaufnahmen den musikalischen Leistungen jener kleinen und kleinsten Klangkörper in der Regel vorzuziehen waren, die von Fall zu Fall für einzelne Sendungen verpflichtet

zu werden pflegten und durchaus nicht immer einwandfrei Musik machten. Ein weiterer Vorzug der Schallplatte war und ist ihre leichte Einblendbarkeit. Derselbe Techniker, der den Wortteil der Sendung aussteuert, mischt an Hand des Manuskripts und nach den Wünschen des Spielleiters Wort, Ton und Geräusch und bringt so, wenn er nur geschickt genug ist, eine akustische Einheit zustande, die zwischen Sprechergruppe und Klangkörper sonst eigentlich nur zu erzielen ist, wenn mehrere miteinander gekoppelte Senderäume zur Verfügung stehen.

Das Wie also wäre schon in Ordnung, aber das Was hat oft Schwierigkeiten bereitet. Wir alle erinnern uns jener Wortsendungen ernster Prägung, in die bis zum Überdruß selbst des geduldigsten Hörers Ausschnitte aus den bedeutendsten Sinfonien der großen Meister eingeblendet zu werden pflegten, weil man eine berechtigte Scheu hatte, große Gegenstände oder gar wesentliche Dichterworte mit zweit- oder gar drittrangiger Musik zu verbinden. Nichts ist aber gefährlicher, als die Herabwürdigung großer Kunst zur Scheidemünze durch häufig geübte Zerstörung ihrer formalen Geschlossenheit und immer wiederholte Zitierung einzelner Motive und Ausschnitte. Die Schallplatte wird immer ein wertvoller Bestandteil der Wortsendung bleiben, aber es ist leichter zu verantworten, Tanzmelodien, Marschrhythmen und Geräusche in einer vom Wort bedingten Dosierung einzublenden, als etwa hohe Musik.

Stehen mehrere Senderäume zur Verfügung, was in modern eingerichteten Funkhäusern der Fall zu sein pflegt, so fährt man ganz allgemein besser mit einer eigens für die Sendung geschriebenen und original aufgeführten Musik, immer vorausgesetzt, daß diese Musik rein dienenden Charakters ist und keine selbständige Bedeutung beansprucht.

Schließlich muß der Komponist noch eine dritte Voraussetzung erfüllen, und zwar ganz gleichgültig, ob die ihm gestellte Aufgabe in den Bereich der leichten und der ernsten Muse fällt: er muß Träger eines musikalischen Ethos sein, das ihn vor jeder Entgleisung in eine Haltung hinein bewahrt, die sich für einen geistig Schaffenden im Dritten Reich verbietet. Die handwerkliche Sicherheit, die als erste Bedingung genannt wurde, ist nicht zu verwechseln mit jener peinlichen Fingerfertigkeit, die den musikalischen Eintagsfliegen der jüngsten Vergangenheit zum klingenden Erfolg verhalfen. Es gibt vom Schlager bis zur Sinfonie Melodieführungen, Gepflogenheiten in der Instrumentation, mißbräuchliche Übertreibungen rhythmischer Ausdrucksmöglichkeiten, die nur in sparsamer Verwendung sinnvoll und verantwortbar sind. Kurz, es gibt eine Art der musikalischen Mache, die aus der Bereitschaft des geschmacklich ungeschulten und in seinem Sauberkeitsinstinkt durch keinerlei Führung bestärkten und gefestigten Hörers ein Geschäft zu machen weiß. Dieser Typus des musikalischen Giftmischers kommt für den Rundfunk genau so wenig in Frage, wie für irgendein anderes Kulturinstitut. Überhaupt soll eines grundsätzlich gesagt sein: so verschieden die Aufgaben sind, die die Wortsendung im Rundfunk dem Musiker stellen mag, über dem Gebot der relativen Eignung für diesen und jenen ganz bestimmten Zweck steht in jedem Falle, auch wenn der Musiker nur Hilfsarbeit an der

Dichtung leistet, die absolute Forderung. Diese Forderung aber heißt: künstlerische Sicherheit, gepaart mit artbedingtem Instinkt für die lebendige organische Einheit eines Kunstwerkes.

Soviel von der ideellen Forderung, ohne die keine kulturelle Arbeit aufgebaut werden kann. Und wie sieht nun die Wirklichkeit aus, mit der wir im Augenblick zu rechnen haben und aus der heraus sich größere, vollkommenere Leistungen und Möglichkeiten allmählich entwickeln sollen?

An den Rundfunk treten vorwiegend zwei Komponistentypen heran. Der erste dieser Typen ist der vom Kabarett oder von der Operette kommende Routinier der leichten Muse, der fähig ist, von heute auf morgen heitere Texte zu vertonen und bunte Stunden mit einer nett klingenden Musik zu verbrämen, die keinerlei Anspruch auf Originalität zu erheben braucht.

Der zweite Typ kommt von der ernsten Musik und ringt als Sinfoniker, Kammermusiker oder Schöpfer mehr oder minder problematischer Instrumental- und Vokalkompositionen um Anerkennung und trägt die Hoffnung in sich, im Konzertsaal oder auch auf der Bühne eines Tages den nachhaltigen Erfolg zu erleben, der es ihm für lange Zeit ersparen wird, seine Kräfte an kurzfristige Aufträge zu wenden. Dieser ernstzunehmende Typ ist nicht immer leicht zu behandeln. Er ist meist nicht sehr beweglich und neigt dazu, selbst an die Lösung kleiner und kleinster Aufgaben mit großer musikalischer Prätension heranzutreten. Immer wieder geschieht es, daß eine Hörspielmusik den Drang ihres Schöpfers verrät, opernmäßige Wirkung zu erzielen oder zumindest mit dem Dramatiker durch Schaffung musikalischer Sätze von eigenwilliger Haltung in Wettbewerb zu treten. Oft auch kann man es erleben, daß der Versuch gemacht wird, den Ablauf des Geschehens durch ausdeutende Zwischenspiele zu unterbrechen und so die Proportion des Spiels zu verändern. Neben diesen Ehrgeizigen fehlt es aber auch nicht an ernsthaften Musikern, die, wenn es eine Hörspielmusik zu schreiben gilt, unter Hinweis auf die kurze Lebensdauer der gewünschten Leistung oder auf das nicht sehr hohe Honorar auf eigenschöpferische Arbeit ganz offen verzichten und eine festgesetzte Minutenzahl mit griffgerecht bereitgelegten musikalischen Floskeln füllen, die nur als Klangtapete hinter dem gesprochenen Wort oder als Unterbrechung des Worts ihren Zweck erfüllen, jedoch schon als Stimmungsmoment versagen und gar als Bestandteil einer künstlerisch geschlossenen Leistung überhaupt nicht angesprochen werden können. Die Tatsache, daß eine Hörspielmusik in den meisten Fällen das Schicksal der Eintagsfliege trifft, ist nicht abzuleugnen. Je treuer ein Komponist sich an die Bedingungen hält, die Autor und Spielleiter stellen, desto mehr verringert sich für ihn die Möglichkeit, seine Musik auch noch anderweitig zu verwerten. Von kleinen Vor- und Zwischenspielen abgesehen, muß ja doch die Hörspielmusik einen dienenden Charakter tragen, sie muß das Wort stützen, die Atmosphäre steigern, bisweilen auch das Milieu spürbar machen. So ist die wirkliche Hörspielmusik der echten Filmmusik verwandt: sie ist am besten, wenn sie unlösbar mit den übrigen Ausdrucksmitteln des Kunstwerkes verbunden ist, sie wirkt

unvollkommen und oft ernüchternd, wenn man sie losgelöst vom Wort (und Bild) zu Gehör bringt.

So handelt es sich darum, für den Rundfunk Musiker zu gewinnen, die bereit sind, mit Ernst und Verantwortung gerade die kleinen, zweckgebundenen Aufgaben zu lösen, die zum Gelingen einer Wortsendung so entscheidend beitragen können, die aber mit dieser Sendung in der Regel auch ihren Zweck und ihre Lebensdauer erfüllt haben. Es ließe sich denken, daß jüngere Musiker, die geneigt sind, schaffend zu lernen, durch Übernahme von allerhand Gesellenwerk langsam zur Meisterschaft heranzureifen, sich doch bereit finden könnten, ab und zu eine Woche oder zwei der Schaffung einer Funkmusik zu widmen. Gefordert wird allerdings äußerste Einfühlung in eine Dichtung oder in die Wirkungsbedingungen eines bunten Programms, bewußte Zurückstellung der eigenen Person hinter der Aufgabe und nicht zuletzt die Fähigkeit, gesprochenes Wort musikalisch zu ergänzen, Handlungsvorgänge musikalisch zu vertiefen, Szenenwechsel, Stimmungswechsel und Übergänge von einem Gegenstand zum andern musikalisch zu erleichtern oder überhaupt erst zu ermöglichen. Es wird kein geringes Können verlangt von denen, die mit solchen Aufgaben betraut werden. Aus der Tatsache, daß meist nur wenig Instrumente zur Verfügung stehen, ergibt sich für den Komponisten oft die Notwendigkeit, sehr traditionsfern zu instrumentieren, um gewünschte Klangwirkungen, unter Umständen auch Tonmalereien zustande zu bringen. Die begreifliche und berechtigte Neigung, im ernsten Hörspiel die Geräuschkulisse durch musikalische Stilisierung zu ersetzen, stellt dem Musiker technisch schwierige, aber auch reizvolle Sonderaufgaben, deren Lösungsversuche eine Zeitlang sogar in den Konzertsaal hineingetragen wurden, bis man erkannt hatte, daß Maschinenmusik und ähnliches mit absoluter Kunst nichts zu tun hat und immer nur als Bestandteil nichtmusikalischer Kunstwerke von Bedeutung sein kann.

Einen besonderen Reiz kann der Hörspielmusiker in der persönlichen Zusammenarbeit mit dem Textdichter und dem Spielleiter finden, die ihn auf musikalische Möglichkeiten zu bringen vermag, die abseits von seiner sonstigen Arbeit liegen. Da gilt es beispielsweise, mit einem eigenwilligen Paukenmotiv von faszinierender Eindringlichkeit eine unheimliche Szene zu begleiten, mit sparsam verwendetem Schlagzeug in einen erregten Auftritt hinein Akzente zu setzen, eine seelische Grundstimmung einen Auftritt lang als „Klangtapete" festzuhalten oder durch Anwendung historischer Ausdrucksformen ein Zeitkolorit zu schaffen. Kleine Vor- und Zwischenspiele und kurze Schlußsätze bereiten die Grundstimmung des Werkes vor, steigern sie und lassen sie ausklingen. Sehr oft wird auch mit Gesangseinlagen gearbeitet, deren geschickte Einfügung in eine gesprochene Szene oft schwieriger ist, als die Placierung einer Arie in der Oper oder im Singspiel.

Im ganzen leichter zu lösen, dennoch aber kaum weniger reizvoll sind die Aufgaben, die die Bunte Stunde stellt. Hier kommen oft Sendungen zustande, die als geschlossenes Ganzes ihren Eigenwert haben, darüber hinaus jedoch in ihren einzelnen Teilen

soviel Möglichkeiten für hübsche musikalische Einfälle (heitere Zwiegesänge, Chansons, Refrainlieder, Tänze und Tanzlieder) lassen, daß der Komponist das eine oder das andere Sätzchen sehr leicht auch in anderem Zusammenhang wieder verwenden kann.

Am schwersten, aber auch am dankbarsten gestaltet sich die Arbeit des Musikers für Wortsendungen festlichen Gepräges. Es sind zum Teil ausdrücklich für den Rundfunk, zum Teil aber auch für die Theater- und Freilichtbühne, Dichtungen geschaffen worden, die auf die ergänzende Arbeit des Musikers in einem ganz anderen Sinn angewiesen sind, als etwa das Handlungshörspiel mit seiner musikalischen Kulisse oder die bunte Sendung mit ihren kurzen musikalischen Überleitungen. Die großen Feiertage der Nation, die Feste des Jahreslaufs, Ehrungen großer Toter erfordern eine Musik, die nach Wert und Gewicht dem Dichterwort die Waage hält und dennoch keine völlige Selbständigkeit anstrebt, sondern immer noch dient, auch wenn ihr hoher eigener Wert sich in jedem Takt ausdrückt und ausdrücken soll. Mit solchen Beiträgen, die den ernsthaften Musiker vor eine höchst verantwortungsvolle Aufgabe stellen, ist die oberste Grenze der dem Wortkunstwerk dienenden Musik erreicht.

Künstler und Rundfunk unter dem Gesichtspunkt des Leistungsprinzips

Von Hans Crawolf-München

Motto: Künstlertum sein ist kein Beruf, sondern eine Berufung!

Die nationalsozialistische Rundfunkleitung hatte bei der Machtübernahme in der Sparte „Musikprogrammgestaltung" bei den meisten Sendern höchst unerquickliche Verhältnisse vorgefunden, deren Folgen sich auch in den ersten Jahren nachher noch unangenehm bemerkbar machten, die aber heute glücklicherweise als beinahe überwunden zu betrachten sind. Man hatte sich in einer Zeit, da die zur Verfügung stehenden Geldmittel recht wahllos verwendet werden konnten — während ja heute planmäßiges und verantwortungsbewußtes Haushalten zur strengen Pflicht geworden ist — in falsch angewandter „sozialer" Sentimentalität dahin treiben lassen, beinahe jeden „Künstler", wenn er es nur verstand, sich hartnäckig anzupreisen, oder seine schlechte wirtschaftliche Lage glaubhaft darzustellen, im Rundfunk zu Worte oder vielmehr „zu Lied" kommen zu lassen. Man hatte dabei — höchst unsozialer Weise — immer mehr den berechtigten Anspruch des Rundfunkhörers als Qualitätsgebot außer acht gelassen, der für diese Darbietungen nur zahlen durfte. Man hatte es aber auch bald erreicht, daß der Begriff „Künstler", der ja einen verpflichtenden Adelsstand an hochwertiger Leistung umschreiben sollte, allmählich nur noch als eine Berufs- (statt Qualitäts-) Bezeichnung schlechthin aufgefaßt wurde.

Es sollen nun hier nicht Geschichten aus vergangenen Zeiten aufgewärmt werden, sondern es soll versucht werden, der vielfach noch herrschenden Unklarheit über den berechtigten Qualitätsanspruch des Rundfunks an seine Mitwirkenden, den er dem Hörer schuldet, also vielfach noch falscher Einstellung gegenüber den Erfordernissen der Rundfunkprogrammgestaltung einige Tatsachen entgegenzuhalten. So begegnet man in Kreisen gewisser Mitwirkungskandidaten immer wieder der Ansicht, der Rundfunk sei ein zu gemeinnützigen Zwecken (für die „Künstler") errichtetes Podium, von dem herab sein Lied zu singen jeder, der sich selbst dazu berufen fühlt, einen Anspruch habe. Die zuständige Abteilung im Rundfunk habe lediglich die Pflicht, die zahlreichen Wünsche dieser Art miteinander in Einklang zu bringen, d. h. so auf die zur Verfügung stehenden Termine zu verteilen, daß jeder Anwärter in möglichst regelmäßigem Turnus so oft zum Zuge kommt, als er dies im Interesse seines Einnahmebudgets nötig zu haben glaubt. Wessen Leistung bei etwaigen Prüfungen als ungenügend abgelehnt wurde, der focht sofort das über ihn verhängte Urteil mit allen zu Gebote stehenden Mitteln an und erreichte auch in vielen Fällen sein Ziel gegen den völlig abgestumpften Funkreferenten, immer wieder — auf Kosten der Besseren — in jenen Riesen-Turnus eingegliedert zu werden. Es sind mir Fälle bekannt, wo an einem Sender in einer Konzertstunde von etwa 30 Minuten fünf (!) Sopranistinnen zweifelhafter Qualität auftraten, nur damit sie „untergebracht" waren und von der übergroßen Schuldenliste abgebucht werden konnten. (Statt dessen einen wirklichen Künstler zu Worte kommen zu lassen, wäre sozialer gewesen!) In den Sprechstunden der Rundfunkhäuser staute sich die Menge der Anwärter. Die Korridore glichen denen der Wohlfahrtsämter. Es waren zahlreiche „Stammgäste" unter den Besuchern, die planmäßig darauf ausgingen, die zuständigen Herren mürbe zu machen. Man nahm sie ins Programm auf, nur um für einige Zeit vor ihnen Ruhe zu haben. (Auf Kosten der Bescheidenen!) Einer sagte es dem anderen: „Du mußt nur immer wieder hinlaufen, dann kommst Du schon ins Programm!" Die Unmöglichkeit, die vielen auch beim besten Willen immer wieder unterzubringen, wurde als Vergeßlichkeit gedeutet.

Auch auf schriftlichem Wege kamen ähnliche Tendenzen zum Ausdruck. Es gelangten häufig Zuschriften an die Funkhäuser, die etwa so lauteten: „Meine Verwandten und Freunde wollen mich wieder einmal im Rundfunk hören. Ich habe jetzt drei Monate nicht bei Ihnen gesungen. Bitte, setzen Sie mich bald wieder ins Programm, sonst glauben meine Bekannten (!) man hätte etwas gegen mich beim Radio." — Oder etwa so: „Ich habe mir den ‚Lenz' von Hildach einstudiert und möchte anfragen, wann ich das Lied im Rundfunk singen kann." — Oder: „Ich bin Sängerin, lebe in Bayern, möchte aber meinen diesjährigen Sommeraufenthalt an der Nordsee nehmen. Die Reise dahin ist sehr kostspielig. Ich bitte Sie (etwa den Reichssender Hamburg), mir deswegen die Fahrt dadurch zu erleichtern, daß Sie mich zwischen 12. und 14. Juli in Ihr Programm nehmen." — Ein Kapellmeister begründete seinen Wunsch beim Reichssender zu gastieren gar mit der Notwendigkeit, sein gerade gekauftes Auto abzuzahlen! Der Rundfunk als Finanzierinstitut für private Wünsche! Dies nur ein

paar Beispiele! Unterhielt man sich mit Bewerbern, die man aus künstlerischen Gründen ablehnen mußte, so stieß man leider fast nie auf verständige Einsicht, sondern es wurde einem höchst gereizt entgegengehalten: „Ich weiß ja, daß Sie mich nicht leiden können!"

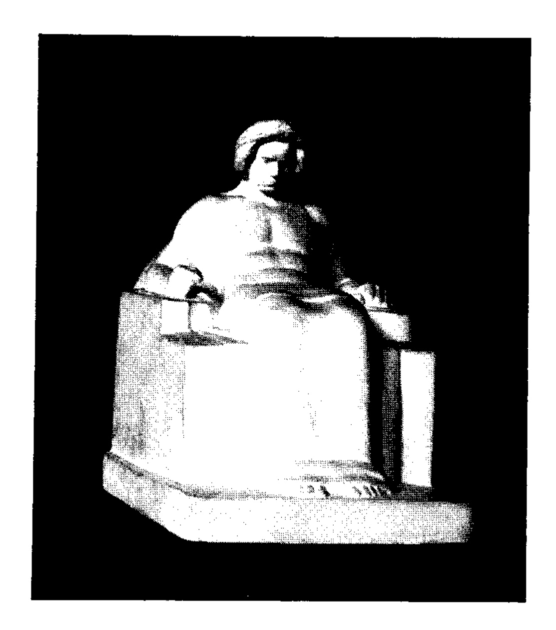
Nun soll nicht verkannt werden, in welcher Not sich viele Künstler befanden, die den Rundfunk als einzige Rettung betrachteten. Der Rundfunk des Dritten Reiches hat anderseits aber auch keinesfalls die Tendenz, hochwertige Künstler von sich fernzuhalten, um sie dem Elend preiszugeben, denn es ist ja sein Stolz und sein Streben, den Hörern ein möglichst gutes Programm vorzuführen. Es ist geradezu seine Pflicht, dieses Programm immer hochwertiger zu gestalten, da er sich ja — wie es ihm wiederholt von Reichssendeleiter Hadamovsky vorgezeichnet wurde — an das ganze Volk und nicht etwa an einzelne Gruppen zu wenden hat. Wird nun ein sehr strenger Qualitätsmaßstab angestrebt, so dürfte ein Ausgleich zwischen Angebot und Nachfrage bei den Künstlern durchaus zu erzielen sein. Wie geht denn die künstlerische Programmgestaltung im Rundfunk vor sich? Doch nicht anders als in jedem Theater und bei jedem Konzertinstitut. Man wählt das Werk bzw. Musikstück aus, das man aufführen will und sucht sich dafür die bestmöglichen Ausführenden. Gibt man sich aber ins Schlepptau von Beschäftigungswünschen der Vielzuvielen, so wird das Programm völlig formlos und unorganisch. Die Hörer empfinden keine Freude, schalten ab und schimpfen, denn sie wissen ja nichts von der Tatsache, daß in vielen Fällen nur soziale Gründe und keine künstlerischen für die Einsetzung der Mitwirkenden maßgebend waren.

Ich habe eingangs betont, daß die hier geschilderten Fälle fast alle der Vergangenheit angehören, wozu also ihre Erwähnung? Der Rundfunk hat es ja in der Hand, sich seine Künstler nach bestem Wissen und Gewissen auszuwählen — also Fehlbesetzungen zu vermeiden! Gewiß! Mit dem vom Führer aufgestellten Leistungsprinzip ist er in der Lage, das Qualitätsniveau immer mehr zu steigern. Meine Ausführungen verfolgen aber — wie gesagt — den Zweck, einem gewissen Teil der Künstlerschaft diese Dinge vor Augen zu führen und um Einsicht zu werben, denn an einer Einsicht fehlt es auch heute noch gründlich. Es wäre sonst undenkbar, daß z. B. ein kleiner Stammtischtenor dem Rundfunk vorwirft, ihn einem Erb oder Roswaenge hintanzusetzen, „die ja ohnehin schon soviel Geld verdienten". Es soll hier klargestellt werden, daß an den Rundfunk von seiten der Künstler keine anderen Ansprüche gestellt werden sollten, als an Theater oder Konzertinstitute, bei denen der Zuhörerkreis ja noch viel kleiner ist. Ja, der Rundfunkhörer ist auch ein unerbittlicherer Richter, als der Besucher der obenerwähnten Institute, bei denen das Auge immer noch das strenge Urteil des Ohres mildern kann. Im Rundfunk hören unter Umständen Millionen zu, die den berechtigten Anspruch erheben durch Leistungen zufriedengestellt zu werden. Es soll hiermit an die Einsicht der nicht Zulänglichen appelliert werden, die nicht ihr „Ich" in den Vordergrund stellen sollten, sondern den Gemeinnutz. Die Fragestellung darf nicht die sein: „Wie erreiche ich es, beim Rundfunk möglichst viel zu verdienen?",

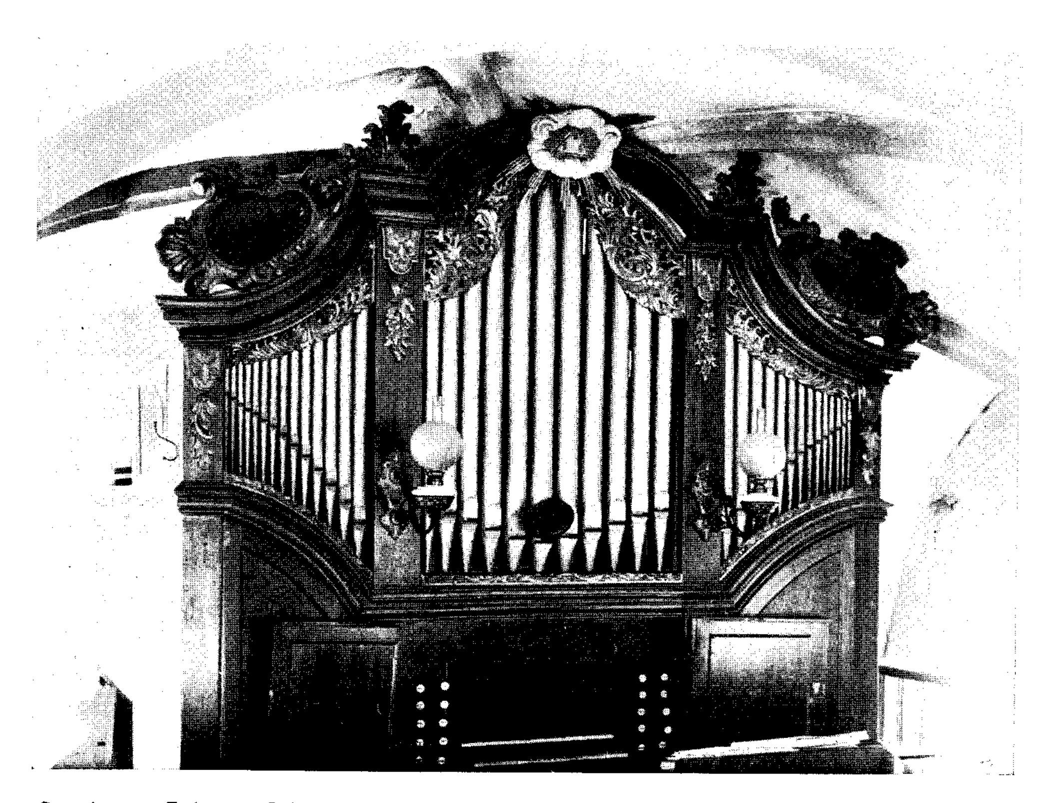
sondern: „Bin ich in der Lage, den Hunderttausenden, die mich hören, Freude und Erhebung zu vermitteln und damit dem Volksganzen zu dienen?" Dem Einwand gegenüber, daß man Bedenken hegt, sich dem Urteil einzelner Referenten in den Funkhäusern auf Gnade und Ungnade auszuliefern, wird gerade jetzt durch das von der Reichssendeleitung in Verbindung mit der Reichsrundfunkkammer eingeleitete neue Prüfungsverfahren begegnet, das jeden Fehlgriff nach menschlichem Ermessen ausschalten soll. Was wird aber aus allen denen, die nun einmal Künstler geworden sind, die nichts anderes gelernt haben, als das was sie vergeblich beim Rundfunk anzubringen versuchten? Hier sind schon vielerorts erfolgversprechende Wege zur Umschulung beschritten worden, so daß alle die, die guten Willens sind, angesichts der Anforderung, die z. B. der grandiose Vierjahresplan auch an die Zahl arbeitender Menschen stellt, sicher allmählich zu Arbeit und Brot gebracht werden können.

Es war bisher nur von den wiedergebenden Künstlern die Rede. Es möge nun auch noch auf gewisse Parallelerscheinungen beim musikschaffenden Künstler, dem Komponisten, hingewiesen werden, bei dem auch vielfach eine falsche Einstellung zum Rundfunk zu finden ist. Als der Führer zur Macht gelangte, konnten sich mit Recht gerade die Komponisten freuen, weil es für jeden spürbar und vor allem in den großen Nürnberger Kulturreden auch hörbar war, welche Bedeutung der Schaffung von Kulturwerten und ihren Erschaffern im Dritten Reich zuerkannt wurde. Besonders durften sich mit Recht diejenigen freuen, die bisher von den jüdischen Maßgebenden ignoriert worden waren und nicht zu Gehör kamen. Der neue Rundfunk, der mit seinem weiten Wirkungsbereich vor anderen Kulturinstituten kaum erreichte Möglichkeiten hat, nahm sich freudig der Unterdrückten an und propagierte sie in geschlossenen Sendungen, die von der Reichssendeleitung in großzügiger Weise über alle deutschen Sender zyklisch verteilt waren. Hierbei sollte auch vor allem das Schaffen der jungen Generation zu Worte kommen. Der Sinn dieser Sendungen war vor allem auch der, beispielgebend und anregend für die zahlreichen Dirigenten zu werden, die in der Provinz die Musikpflege zu betreuen hatten. Die Sendungen waren zeitlich so angesetzt worden, daß auch der am Abend Beschäftigte sie hören konnte. Ich will hier schamhaft die erschreckend geringe Zahl von Kapellmeistern verschweigen, die nach einer Umfrage, die einer solchen Sendung folgte, überhaupt zugehört hatten. Ich will auch einen anderen Fall nur streifen, da ein Musikschriftsteller, dem der Auftrag wurde, für seine Zeitung etwas über die Olympiafanfaren von Paul Winter — wohlgemerkt nach der Olympiazeit! — zu schreiben, von der Existenz dieser Fanfaren gar nichts wußte, weil er kein Funkgerät besaß! Wobei es nicht ohne Reiz ist, zu wissen, daß der betreffende Herr auch Komponist und sehr darauf versessen ist, daß seine neuen Kompositionen jeweils möglichst bald nach ihrem Entstehen im Rundfunk erklingen. Diese Beispiele für eine — einseitige — Einstellung zum Rundfunk bei manchen Künstlern nur nebenbei!

Der so erfrischende Wind, der bei der Machtübernahme nach langer Flaute so manches Komponistenschifflein wieder flott machte, wirbelte aber auch fürchterliche Gebilde



Beethoven-Denkmal in Bonn
Entwurf von Peter Breuer



Orgel von Johann Scheibe (1745) in Zschortau bei Delitzsch — Photo: Dr. Rubardt

(Zu dem Aufsatz von Paul Rubardt)



Entwurf zu Flotows „Martha", 3. Bild, von Benno von Arent

Inszenierung: Josef Gielen

(Aus „Blätter der Staatsoper", Berlin)

zu den Funkhäusern hin, die aus alten Schränken und Schubladen stammten und auf denen jahrzehntealter Staub gelagert hatte. Diese Partituren waren vom Alter ganz vergilbt. Ihr Inhalt, wenn man ihn zum Klingen brachte, erzeugte nichts als Langeweile. Im umgekehrten Verhältnis zum Wert solcher Machwerke standen aber die plötzlich erwachten Ansprüche ihrer Erzeuger und es wird wohl von manchem Funkreferenten bestätigt werden können, daß es oft leichter war, eine schlechte Sopranistin zu überzeugen als einen „Auchkomponisten", der sich gerne mit Beethoven und Richard Wagner verglich, der es aber trotz langem Leben nur zu wenigen Aufführungen gebracht hatte — aus oben erwähnten Gründen. Viele von diesen Erzeugnissen lassen selbst das primitivste Handwerksrüstzeug vermissen. Ihre Wiedergabe ist auch dann nicht zu rechtfertigen, wenn ihre Tendenz, in gewandter Erfassung vergeblich erhoffter Konjunkturmöglichkeiten, nachträglich für das Dritte Reich umgestellt wurde. Die einzige Entschuldigung ist auch hier die Existenznot! Aber auch hier kann man sagen, daß der Betreffende auf anderen Gebieten, als gerade auf einem so exklusiven, wie dem kompositorischen, sicher viel Besseres für das allgemeine Wohl leisten könnte. Hier gilt vor allem das Wort von Dr. Goebbels, daß der schlimmste Feind des Rundfunks die Langeweile ist. Langweilig sind aber diejenigen Werke, die nichts zu sagen haben, die niemanden berühren, die niemandem Freude oder Erhebung spenden und das ist doch der wesentlichste Sinn des Musikprogramms im deutschen Rundfunk, das die Auszeichnung hat, den Rahmen für die großen Feiertage und die Reden des Führers und seiner Mitarbeiter abzugeben!

Ruhmesblätter in der Geschichte des SA.-Liedes

II.

Von Hans Bajer - Berlin

Wie die nationalsozialistische Bewegung ihren Ausgang in Süddeutschland nahm, so erhielt sie auch ihr erstes Sturmlied von dort (Dietrich Eckart, München, und Hans Ganßer, Stuttgart). Über den Vorkämpfer der Bewegung, dessen überragende Persönlichkeit heute durch die Geschichte jedem Deutschen bekannt ist, viele Worte zu machen, dürfte sich erübrigen. Nur folgendes sei hervorgehoben: Im Jahre 1919 las Dietrich Eckart zum erstenmal das Buch über die Geheimnisse der Weisen von Zion. Von dem Inhalt desselben bis ins Innerste erschüttert, schrieb er seinen flammenden Aufruf „Deutschland erwache", den sich die nationalsozialistische Bewegung von nun an zum Kampfruf auserkor. Nirgends konnten diese Worte treffender verewigt werden als auf den Standarten der Sturmabteilungen, und der Name unseres Dichters und Kämpfers bleibt mit ihnen für immer verbunden. Von dem in der heutigen Form vorliegenden Gedicht bestand zuerst nur die zweite Strophe, die erste hat Dietrich Eckart 1923 hinzugedichtet.

Deutschland erwache!

Sturm, Sturm, Sturm!
Läutet die Glocken von Turm zu Turm!
Läutet, daß Funken zu sprühen beginnen,
Judas erscheint, das Reich zu gewinnen,
Läutet, daß blutig die Seile sich röten,
Rings lauter Brennen und Martern und Töten.
Läutet Sturm, daß die Erde sich bäumt
Unter dem Donner der rettenden Rache!
Wehe dem Volk, das heute noch träumt,
Deutschland, erwache!

Sturm, Sturm, Sturm!
Läutet die Glocken von Turm zu Turm!
Läutet die Männer, die Greise, die Buben,
Läutet die Schläfer aus ihren Stuben,
Läutet die Mädchen herunter die Stiegen,
Läutet die Mütter hinweg von den Wiegen!
Dröhnen soll sie und gellen, die Luft,
Rasen, rasen im Donner der Rache.
Läutet die Toten aus ihrer Gruft,
Deutschland, erwache!

Dietrich Eckart

Dietrich Eckart ist geboren am 23. März 1868 in Neumarkt in der Oberpfalz. Nach dem tragischen Ausgang des 9. November 1923 wurde auch er, obwohl an dem Aufstand unbeteiligt, von Herrn von Kahr in Schutzhaft genommen und ins Gefängnis Stadelheim bei München eingeliefert. Das geschah, trotzdem sein Gesundheitszustand infolge Schlaflosigkeit und Herzbeschwerden zu ernster Besorgnis Anlaß gab. Gramgebeugt und gebrochen an Leib und Seele wurde er nach Wochen auf freien Fuß gesetzt. Doch nicht lange sollte er sich in Berchtesgaden der Erholung erfreuen. Ein Herzschlag setzte seinem segensreichen Leben am 26. Dezember 1923 ein Ende.

An den aufrüttelnden Worten des Eckartschen Gedichtes haben sich viele Tonsetzer versucht. Aber keiner hat einen so zündenden Rhythmus, eine so fortreißende, schwungvolle Melodie dazu gefunden wie Hans Ganßer. Selbst Dietrich Eckart hat diese Vertonung als die beste und maßgebliche bezeichnet. Im Jahre 1922 widmete der Komponist seine Liedschöpfung Adolf Hitler, in dessen Gegenwart Ganßer das Lied mit den Münchner Sturmabteilungen im großen Saal des Bürgerbräukellers einübte, nachdem es ihnen der Führer persönlich diktiert hatte. Seine Uraufführung in der Öffentlichkeit erlebte das Sturmlied am 1. Reichsparteitag (26. 1. 1923) auf dem Marsfeld in München bei der Weihe der vier ersten Standarten und am nächsten Tage beim Festakt im großen Saal des Hofbräuhauses. Seitdem erklingt das erste nationalsozialistische Kampflied „Deutschland erwache" auf Anordnung des Führers auf jedem Reichsparteitag, wenn die Böllerschüsse die Weihe der neuen Standarten anzeigen, und auf besonderen Wunsch des Führers unter Leitung des Komponisten.

Noch ist die Freiheit nicht verloren

Noch ist die Freiheit nicht verloren, noch sind wir nicht so ganz besiegt;
In jedem Lied wird sie geboren, das aus der Brust der Lerche fliegt.
Sie rauscht uns zu im jungen Laube, im Strom, der durch die Felsen drängt,
Sie glüht im Purpursaft der Traube, der brausend seine Bande sprengt.

Der sei kein deutscher Mann geachtet, den lohne nie der Jungfrau Kuß,
Der nicht aus tiefster Seele trachtet, wie er der Freiheit dienen muß.
Das Eisen wächst im Schoß der Erden, es ruht das Feuer in dem Stein,
Und wir allein solln Knechte werden, ja Knechte bleiben wir allein?

Im Kampfe um die Männerehre stehn wir fürs deutsche Vaterland,
Voll stolzem Mut in blanker Wehre mit Adolf Hitler Hand in Hand,
Das ganze Deutschland zu gewinnen, für deutsche Arbeit, deutsche Kraft.
In Nichts soll Sklaverei zerrinnen, wenn unsre Faust die Freiheit schafft.

Laßt euch die Kette nicht bekümmern, die noch an euren Armen klirrt;
Zwing-Uri liegt in Schutt und Trümmern, sobald ein Tell geboren wird.
Die blanke Kette ist für Toren, für freie Männer ist das Schwert!
Noch ist die Freiheit nicht verloren, solang ein Herz sie heiß begehrt!

Robert Prutz

Das Lied verdankt seine Verbreitung in erster Linie dem Lahrer Kommersliederbuch der deutschen Studenten, in dem es schon Jahrzehnte vor dem Weltkrieg in Verbindung mit der Melodie des Liedes „Sind wir vereint zur guten Stunde" von Hanitsch erschienen war. Häufiger gesungen wurde das Lied wieder nach dem verlorenen Krieg. Seinen Siegeszug durch Deutschland trat es aber erst an, nachdem Hans Ganßer im August 1925 in Berchtesgaden zu den packenden, leidenschaftlichen Worten Prutz' eine ebenso mitreißende Melodie geschaffen hatte. Es ist das besondere Verdienst des Berliner Gauleiters Dr. Goebbels, das Lied in der Vertonung Ganßers im Gau Berlin eingeführt zu haben. Namentlich in der Verbotszeit (1927) wurde es mit heiligem Ernst gesungen, wenn im geheimen die Ortsgruppe Glienicke (Verbotsname für Gau Berlin) draußen in Hohenneuendorf tagte.

Der Dichter und Literarhistoriker Robert Prutz (geb.: 30. 5. 1816 in Stettin, gest.: 21. 6. 1872) schrieb sein Lied in einer Zeit politischer Wirrnisse (1844). Er galt als politisch verdächtig und wurde wegen Geißelung der unerquicklichen politischen Zustände jener Zeit wegen Majestätsbeleidigung angeklagt. Auch nach 1848 führte er, ohne jegliche feste Stellung, ein unstetes Leben, bis er sich, krank geworden durch Denunziationen und Aufregungen, aus den akademischen Kreisen zurückzog.

Über die Bedeutung und das Schaffen des Komponisten der beiden vorstehenden Lieder, Hans Ganßer, ist bereits früher von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart, und Dr. Karl Hasse, Tübingen, ausführlich berichtet worden. Hans Ganßer ist geborener Stuttgarter. Von Christian Fink wurde er in die Kunst des Orgelspiels eingeweiht, Gesang studierte er bei Otto Freytag und Julius Neudörffer, Klavier bei Adolf Benzinger, Kontrapunkt und Komposition bei Joseph Haas. Seine bekanntesten Liedschöpfungen sind zusammengetragen in dem von ihm selbst herausgegebenen Liederheft „Wir tragen deine Fahnen" (Ernst Klett Verlag Stuttgart). Hans Ganßer gilt als der Musiker unter den alten Kämpfern Adolf Hitlers (Mitgliedsnummer 10 844 von 1923). Mit dem Führer wurde er schon drei Jahre vorher persönlich bekannt, als Adolf Hitler 1920 das erstemal in Stuttgart sprach. In den Jahren 1922 und 1923 sang Ganßer dem Führer oft seine Vertonung des Eckartschen Sturmliedes „Deutschland erwache" auf seinen Wunsch vor und war in seiner Wohnung in München, Thierschstraße ein gern gesehener Gast. Das letztemal war Hans Ganßer am 25. August

1936 im Haus „Berghof" (Obersalzberg) beim Führer, bei welcher Gelegenheit er ihm die Lieder aus der oben genannten Sammlung und einige Manuskriptlieder vorsang. Hans Ganßer hat kürzlich Gesänge für eine Einzelstimme mit Chor und Orchesterbegleitung nach Worten von Gerhard Schumann vollendet, die demnächst erscheinen werden. Ebenso vier volksmäßige Lieder vaterländischen Inhalts.

Zum Schluß ein Wort Dr. Grunskys über die Kompositionen Hans Ganßers: „Die Melodie hat immer Zug und Schwung. Der leidenschaftlichen Bewegung der Oberstimme entspricht ein harmonischer Satz von kernhaftem Ausdruck, von männlicher Herbheit. Besonders kraftvoll sind immer die Schlüsse. Von seichten, allzu gefälligen oder sentimentalen Wendungen hält sich Ganßer als Kraftnatur zurück. Das nationale Deutschland möge dazu helfen, daß sich nun auch Ganßers Weisen allgemein verbreiten. Immer ist die Entstehung eines Volksliedes an den einzelnen gebunden, der aus volksmäßigem Empfinden schöpft: den Widerhall aber spendet der Umkreis des Volkes selber, und wir wollen zeigen, daß in der wiedergeborenen nationalen Gesinnung die besten, die eigentlichen Volkskräfte aufleben und wirksam sind."

Für Deutschland soll es sein

Es ziehen die Standarten hinaus zum alten Tor —
Da schaut aus einem Garten ein hold Gesicht hervor:
Laß dich noch einmal küssen, du blondes Mägdelein!
Und wenn wir sterben müssen — für Deutschland soll es sein!

Der Führer, der uns leitet, hat alles wohl bestellt,
Daß jeder tapfer streitet gen eine ganze Welt.
(Kehrreim.)

Die großen Trommeln schlagen, und Trommeln tönen gut. ...
Fahr wohl! Du sollst nicht klagen um unser junges Blut.
(Kehrreim.)

Heinrich Anacker

Aus diesen schlichten, ergreifenden Worten singt und klingt es — jede wohlgesetzte Zeile ist Musik. er flüssige Rhythmus des Versmaßes drängt förmlich nach Vertonung. Wie in seinen Kampfgesängen, so geht Heinrich Anacker auch in seinen lyrischen Dichtungen vom Liedhaften aus, ganz gleichgültig, ob man das vorstehende Gedicht ins Auge faßt oder hundert andere. Dieses hier hat von allen seinen Kampfgedichten die meisten Vertonungen erfahren, wobei bemerkt sei, daß Anacker die Komposition von Hans Ganßer für die glücklichste hält. An zweiter Stelle in der Vielzahl der Vertonungen folgt sein Gedicht „Wenn Hitlerleut marschieren", von denen ihm die meinige am besten gefällt. Ferner sind durch die echt deutsch empfundenen, volksnahen Weisen Erich Wintermeiers (erschienen in dem Liederheft „Singe, mein Volk", Verlag Franz Eher) 37 Anacker-Texte zu Volksliedern geworden. Heute wie damals bilden Anackers Kampf- und Freiheitslieder den eisernen Bestandteil eines jeden SA.-Liederbuches.

Heinrich Anacker ist als Sohn eines Thüringers und einer Deutsch-Schweizerin am 29. Januar 1901 in Aarau in der Schweiz geboren und dort — bis zum Abitur — aufgewachsen. Er hörte dann an den Universitäten Zürich und Wien Vorlesungen und

lernte im Jahre 1922 in Wien die Bewegung Adolf Hitlers kennen. Im gleichen Jahre trat er in die NSDAP. ein, um von diesem Zeitpunkt an ununterbrochen, ohne auch nur einen Tag schwankend zu werden, ihr anzugehören und für sie zu kämpfen. In der ersten Zeit war es Heinrich Anacker noch nicht möglich, von seinem dichterischen Schaffen zu leben, und er mußte versuchen, sich mit den verschiedensten Tätigkeiten, die seinem Wesen völlig fernlagen, sein Brot zu verdienen. So zog er von Zürich nach Wien und von dort nach Deutschland, das er nach allen Richtungen durchstreifte. Vor allem zog es ihn immer wieder an die See. Die Insel Rügen ist ihm zur zweiten Heimat geworden. An dieser Stelle erinnere ich mich an einen Besuch bei Heinrich Anacker im Jahre 1932 in Binz auf Rügen, wo er am Strande ein einfaches Dachstübchen bewohnte. Er machte mich freudig bewegt mit der Komposition seines Gedichtes „Für Deutschland soll es sein" von Hans Ganßer bekannt und sang mir sein Lied, den leuchtenden Blick auf die weite Ostsee geheftet, mit inbrünstigem Herzen vor. Es war erhebend, von ihm zu hören, mit welch rührender Liebe er am Führer hing und von welch unerschütterlichem Glauben an Adolf Hitler und seine Bewegung er beseelt war. Von Heinrich Anacker sind bisher im Eher-Verlag erschienen: „Die Trommel", SA.-Gedichte, „Die Fanfare", Gedichte der deutschen Erhebung, „Einkehr", unpolitische Gedichte und vor kurzem „Der Aufbau", politische Gedichte. Heinrich Anackers Kampf- und Freiheitsgesänge sind aus dem Kampf des Tages geboren und lassen das Vorwärtsstürmen unserer SA. empfindungsstark erleben. Am Reichsparteitag 1936 wurde Heinrich Anacker, der Dichter der braunen Front, durch den Führer mit dem Kunstpreis der NSDAP. ausgezeichnet.

SA. marschiert[1]

Durch Groß-Berlin marschieren wir.
Für Adolf Hitler kämpfen wir.
Die rote Front, brecht sie entzwei!
SA. marschiert — Achtung — die Straße frei!

So stehen wir im Kampf allein,
Durch Blut geschweißt sind unsre Reihn.
Den Blick nach vorn, die Faust geballt!
Die Straße dann von unserm Schritt erschallt.

So manchen braven Kamerad
Legten wir schon ins kühle Grab.
Wenn auch so manches Auge bricht,
Wir fürchten SPD. und Rotfront nicht.

Und ist der Kampf auch noch so schwer,
Wir wanken, weichen nimmermehr!
Wir fordern Freiheit, Recht und Brot,
Für Deutschlands Zukunft gehn wir in den Tod!

Herbert Hammer

Ein beliebtes Lied war bei der Leipziger SA. „Argonnerwald um Mitternacht". Als es auf einem Nachtmarsch im Jahre 1929 wieder einmal mit Begeisterung gesungen

[1]) Im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

wurde, bedauerte man allgemein, daß die SA. zu der kernigen Melodie keinen eigenen Text besaß. Das gab Herbert Hammer die Anregung, einen Text zu schaffen, der vollkommen neu und inhaltlich ein Programm für die SA. war. Noch in jener Nacht hat das Lied seine Geburtsstunde erlebt. Es lautet in der Originalfassung: „Im Sachsenland marschieren wir", hat aber nach seiner stürmischen Verbreitung im ganzen Reich überall die entsprechende Anpassung an die örtliche Lage des jeweiligen Kampfgebietes erfahren, z. B.: im Schlesierland, im Hessenland, im Bayernland usw. Die Verbreitung des Liedes ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß wandernde SA.-Männer in der Kampfzeit von einem Ort zum andern zogen. Besonders Berliner SA.-Kameraden, die in ihrer Heimatstadt der Verfolgung von Moskaus Söldlingen ausgesetzt waren, haben der Berliner SA. dieses Lied zugeführt. Im Oktober 1929 erschien der Text erstmalig in den damaligen Kampfzeitungen des NS.-Verlages, die als Kopfblätter in allen Teilen des Reiches gelesen wurden.

In Leipzig hat das Lied seine Feuertaufe auf dem Marsch zu einer politischen Versammlung im roten Westen erhalten. 200 SA.-Männer marschierten damals in einer von 3000 Kommunisten abgeriegelten Gegend und sollten dort fertiggemacht werden. Wie das stets der Fall war, so auch diesmal ohne die SA. Letztere stimmte ihren Schlachtgesang an und aus 200 Kehlen erscholl es: „Die rote Front, brecht sie entzwei!"[1] Als Antwort darauf ging ein Steinregen auf die SA. nieder, wie sie ihn noch nicht erlebt hatte. Das war das Signal zum Gegenangriff: Die Roten wurden in die Flucht geschlagen und die SA. hatte die erste größere Straßenschlacht im Westen Leipzigs siegreich bestanden, das Versammlungslokal von den Horden gesäubert und für sich frei gemacht.

Herbert Hammer ist im Jahre 1910 in Zittau in Sachsen geboren und von Beruf Handlungsgehilfe. Mit achtzehn Jahren kam er zur NSDAP. unter der Mitgliedsnummer 108 374. Durch eine Rede von Dr. Goebbels über das Thema: „Lenin oder Hitler" fand er den Wege zum Führer. Während seiner Zugehörigkeit zur SA. wurde Herbert Hammer viermal verwundet und verlor wegen Teilnahme am Reichsparteitag 1929 seine Stellung. Im Jahre 1931, mit 21 Jahren, wurde er zum Sturmbannführer ernannt, damals wohl der jüngste Sturmbannführer in der SA. Nachdem Herbert Hammer den Führer in einer Versammlung 1928 in Leipzig zum erstenmal gehört hatte, war es immer sein Wunsch, Adolf Hitler persönlich kennenzulernen. Dieser Wunsch ging im Wahlkampf zur Reichspräsidentenwahl 1932 in Erfüllung. Es war für ihn das Erlebnis, als ihn der Führer nach seinem Alter fragte. Auf die Antwort: „22 Jahre, mein Führer", drückte ihm Adolf Hitler fest die Hand und Herbert Hammer war restlos glücklich.

Während der Kampfzeit trat Herbert Hammer als Redner und Diskussionsredner in gegnerischen Versammlungen auf, schrieb Zeitungsartikel und Kampfberichte. Am 2. September 1933 wurde er zum Obersturmbannführer befördert. Zur Zeit ist er im

---

[1] Die Berliner Fassung dieser Stelle lautet: „Die rote Front, schlagt sie zu Brei!"

Hauptamt für Volkswohlfahrt tätig und gehört der SA.-Standarte 3 Berlin-Neukölln an.

Hitlerleute[1]

In dem Kampfe um die Heimat starben viele Hitlerleute,
Aber keiner denkt ans Klagen, jeder will es mutig wagen.
Ringen wolln wir um die Stunde, die uns Brot und Freiheit bringt.
Reiht euch ein, es gelingt, laut und drohend schon der Ruf zum Himmel dringt.
Hitlerleute, Hitlerleute,
Klirrt die Sklavenkette heute noch im Land,
Kommt der Tag, da sie zerbricht,
Feige Knechte sind wir nicht!

Von der geistigen Verführung unsre Brüder zu befreien,
Von dem Wahnsinn des Marxismus durch den deutschen Sozialismus!
Eine Heimat zu erringen, die die Deutschen einst befreit.
Vorwärts, frisch in den Streit! Adolf Hitler findet uns zum Kampf bereit.
(Kehrreim.)

Eine blutigrote Fahne mit dem schwarzen Hakenkreuze,
Aus der Not der Zeit geboren, als uns alles ging verloren,
Flattert uns voran im Kampfe. Schließ dich an, denn sie ist rein!
Siegen heißt es oder ewig Sklave sein!
(Kehrreim.)

Edgar Poelchau

Nach einem SA.-Ausmarsch im Jahre 1929 saß Edgar Poelchau mit seinen Kameraden im Lokal des Italieners Saibene in Berlin, Saarland-, Ecke Hedemannstraße, der der SA. damals schon seine Räume bereitwilligst zur Verfügung stellte, beisammen. Wie so oft, so spielte ihnen der Wirt auch jetzt wieder den italienischen Faschistenmarsch vor, dessen schmissiger Rhythmus und revolutionärer Schwung der Melodie die SA.-Männer immer von neuem begeisterte. Ein SA.-Kamerad gab Poelchau den Gedanken, zum Faschistenmarsch einen deutschen Text als SA.-Kampflied zu schreiben. Edgar Poelchau setzte sich noch am selben Abend im Lokal an die Arbeit und hatte den Text zu dem Lied: „In dem Kampfe um die Heimat" bald fertig. Sofort ging es ans Üben und auf dem nächsten Ausmarsch ertönte das neue Kampflied der SA. ebenso kraftvoll und schneidig wie die „Giovinezza" auf der dynamisch verstärkten Schallplatte bei Saibenes. An einem Kameradschaftsabend in der Teltower Straße wurde das Lied zum erstenmal öffentlich gesungen, wo auch der Berliner Gauleiter Dr. Goebbels anwesend war, der das Lied beifällig aufnahm. Bald lernte es ein Sturm vom andern und nach und nach wurde das Kampflied Allgemeingut aller Berliner Stürme.

Edgar Poelchau, geboren am 31. Oktober 1907 in St. Petersburg in Rußland, kam ziemlich früh zur Bewegung. Achtzehnjährig trat er in die Nat.-Soz. Dt. Arbeiter-Jugend und ein Jahr später in die NSDAP. und SA. ein (Mitgliedsnummer 41 952). Sein politisches Tätigkeitsfeld war der Süd-Westen Berlins, die Gegend um den Kreuzberg. Hier stand anfangs eine kleine eiserne Schar SA.-Männer einer zehnfachen Übermacht von Rot-Front-Bann-Leuten im politischen Kampf gegenüber. Dieser harte

[1]) Im Verlag für deutsche Musik, Berlin.

Kampf forderte damals schon ein Opfer: Der Kamerad Harry Andersen, am 29. 9. 26 von Rotfront zusammengeschlagen, wurde von Poelchau und seinen Kameradden nach einigen Tagen zu Grabe getragen. — Nach der Machtübernahme wurde Poelchau Amtswalter in der Deutschen Arbeitsfront und ist heute als Kreisleiter der Reichsbetriebsgruppe Textil in Magdeburg tätig.

Das Lied vom Nationalen Sozialismus

Auf, Hitlerleute, schließt die Reihen! Zum letzten Kampf sind wir bereit.
Mit Blut wolln wir das Banner weihen, zum Zeichen einer neuen Zeit.
Auf rotem Grund in weißem Felde weht unser schwarzes Hakenkreuz.
Schon jubeln Siegessignale, schon bricht der Morgen hell herein,
Der nationale Sozialismus wird Deutschlands Zukunft sein!

Wir sind die wahren Sozialisten, wir wollen keine Reaktion.
Wir hassen Juden und Marxisten, ein Hoch der deutschen Revolution!
Wir sind die wahren Arbeitsmänner, wir wolln ein freies Vaterland!
(Kehrreim.)

Drum Brüder auf die Barrikaden! Wenn Hitler ruft, so folget gleich!
Die Reaktion hat uns verraten, aber dennoch kommt das Dritte Reich.
Aus Werkstatt und aus den Kontoren folgt unsre Freiheitskämpferschar.
(Kehrreim.) (Dichter unbekannt)

Dieses Revolutionslied haben wir SA.-Männer in der Kampfzeit oft und gern gesungen. Es hat dieselbe Melodie wie die Internationale, das Evangelium aller Kommunisten. Vielleicht war es uns deshalb besonders wertvoll. Wenn ich das Lied, das in manchen Gauen stark verbreitet war, trotz seiner Melodie in meine erste SA.-Liedersammlung „Was der Deutsche singt" aufgenommen habe, so hatte dies seine eigene Bewandtnis:

An einem Sonntag des Jahres 1930 führte unser Sturm mit noch anderen Stürmen einen Propagandamarsch durch den roten Berliner Norden durch. Zu unserem eisernen Bestand an taktfesten SA.-Liedern zählte natürlich das Revolutionslied (auch „Hitlernationale" genannt). Kaum schallten die ersten Töne dieser vermeintlichen Internationale machtvoll die Straße entlang und die Häuserreihen hinauf, als sich im Nu die Fenster öffneten und die Hausbewohner sich anschickten, *ihre* Leute mit Jubel und Beifall zu empfangen. Wer beschreibt aber die langen Gesichter, die da unten statt der ihrigen einen Zug Braunhemden marschieren sahen. Von oben und auf der Straße fiel man sofort kräftig in unser Lied mit ein: „Völker, hört die Signale! Auf zum letzten Gefecht! Die Internationale erkämpft das Menschenrecht!" Wir aber schmetterten mit aller Kraft dagegen: „Schon jubeln Siegessignale, schon bracht der Morgen hell herein, der nationale Sozialismus wird Deutschlands Zukunft sein!" Es war uns eine Genugtuung, unsere Gegner zu einem so eigenartigen Gesangswettstreit herausgefordert zu haben. Plötzlich, beim Wort „Internationale" brach das Donnerwetter über uns herein: Wir wurden, wie auf Verabredung, von oben mit Blumentöpfen, Preßkohlen und ähnlichen harten Dingen bombardiert, so daß wir unser Lied mit der ersten Strophe beschließen mußten. Leider verwehrte uns das den Zug begleitende Überfallkommando der Polizei den Gegenangriff. So marschierten wir in eiserner Disziplin weiter und kamen noch glimpflich aus dieser denkwürdigen Straße hinaus.

Durch unser mutiges Verhalten haben wir den Roten gezeigt: So ruhig und fest wie diese Sturmabteilung Adolf Hitlers marschiert bald die Mehrheit des deutschen Volkes.

Deutscher Kriegschoral

Herr Gott! Du großer Herre Gott! Laß unsern Feinden nicht zum Spott,
Zum Hohn uns nimmer werden! In diesem heilig gläub'gen Krieg,
Herr, segne uns mit reinem Sieg, der deine ist's auf Erden!

Hart ist die Not und schwer der Drang, tagtäglich wächst der Überschwang,
Der Hölle frech Begehren. Doch ungeachtet aller Qual,
Lawinengleich schwillt unsre Zahl, den Frevel abzuwehren.

Die Blüte deines Volkes steht, vom Kreuzesbanner überweht,
Auf Leben und auf Sterben. Und wider sie der Antichrist,
Gerüstet mit des Satans List zu völligem Verderben.

Du aber, großer Herre Gott, du läßt den Feinden nicht zum Spott,
Zum Hohn uns nimmer werden! In diesem heilig gläub'gen Krieg
Führst, Vater, du durch reinen Sieg zur Freiheit uns auf Erden.

Herbert Molenaar

Aus den adligen Worten strömt eine tiefe Weihe und hehre Andacht. Es ist das gläubige Gebet einer verschworenen Kampfgemeinschaft in einer Zeit voller Unruhe, Demütigung und Verfolgung. — Seiner Gewohnheit folgend, verbrachte Herbert Molenaar während der Kampfzeit die wenigen Stunden, die ihm zur Erholung übrig blieben, in der freien Natur. Vor allem hat es ihm der Spandauer Forst mit seinem teils unter Naturschutz stehenden Gebiet angetan. Dort entstanden die meisten seiner Kampfgedichte. Im Sommer 1931, wo in Berlin eine Gewaltmaßnahme der roten Machthaber der andern folgte und in allen deutschen Herzen stärkste Empörung auslöste, suchte Molenaar an einem Sommerabend mit seiner Braut, die als seine getreue Helferin und Parteigenossin stärksten Anteil nahm an allem, was die Partei bewegte, wieder einmal die Einsamkeit seines geliebten Waldes. Mitten unter den politischen Gesprächen brach sich mit einemmal, ohne daß Molenaar vorher davon eine Ahnung hatte, wie ein Lavastrom der Text des Kriegschorals aus seinem Innern Bahn und formte sich in Worte und Reime, die von seiner Braut in fliegender Eile aufnotiert wurden.

Herbert Molenaar ist geboren am 10. August 1886 in Johnsdorf bei Schönau an der Katzbach. 1905 wurde er Offizier, ging dann zur Bühne. Zu Beginn des Krieges wieder eingezogen, wurde er im Westen viermal verwundet. Danach konnte er sich nur noch im Heimatdienst betätigen. Ausgezeichnet mit dem E. K. I und II war Molenaar zuletzt (Anfang 1918) Bataillonsführer. Ab 1920 wandte er sich wieder seinem Bühnenberuf zu. 1930 trat Molenaar in die SA. ein. Bei der Weihnachtsfeier der Sektion Süd-Ost in der Kegelbahn des Wiener Gartens (Berliner Kitze), wo der von Molenaar aufgestellte Sprechchor zum erstenmal in Erscheinung trat, berief ihn Dr. Goebbels zur Gründung und Leitung eines großen Sprechchors für den Gau Groß-Berlin, der nach dem Verbot des Berliner Polizeigewaltigen Bernhard Weiß (1932) unter dem Namen „Hitler-Kampfsprachrohr" nunmehr in einzelnen Trupps auftrat. Ich habe die Sportpalastkundgebung vom 19. 5. 31 noch in lebhafter Erinnerung, in welcher Molenaar

mit seinem Chor vor Adolf Hitler sprach und die Anerkennung und den Dank des Führers errang. Einen Sturm von Begeisterung löste an jenem denkwürdigen Abend der Vortrag des Körnerschen Gedichtes: „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los" aus. Molneaar trat mit seinem Chor bei fast allen großen Veranstaltungen der Partei in Aktion, bis durch den Erlaß der Reichspropagandaleitung vom 23. 5. 36, der den Einsatz von Sprechchören bei Parteiveranstaltungen verbietet, leider auch die Wirksamkeit seines künstlerisch durchgebildeten Sprechchors ein Ende fand.
Gleichzeitig mit seinem rein gefühlsmäßigen, aktiven Einsatz für die Partei trieb Molenaar sozusagen ein innerer Zwang dazu, dem, was sein Herz bewegte, kämpferisch-lyrische Formen zu geben. So entstand in der Kampfzeit der erste Band seiner SA.-Gedichte: „Schwert und Flamme" (Verlag Schaufuß, Leipzig) und als zweite Folge der Versband: „Der Freiheit entgegen" im gleichen Verlag. Zur Zeit liegt eine dritte Folge im Manuskript vor unter dem Titel: „Saaten der Zeit".
Begeistert von der erhabenen Sprache des deutschen Kriegschorals las ich — es war im Jahre 1931 — den Text Heinz Höhne vor und spielte darauf die von Herbert Molenaar zugrundegelegte Melodie: „Verzage nicht, du Häuflein klein" (Gustav Adolfs Feldlied) auf dem Flügel. Auch Höhne war von dem Text ganz hingerissen, der aber nach seiner Auffassung nach einer eigenen, trutzigen Melodie verlangte, etwa in der Art von Luthers: „Eine feste Burg ist unser Gott". Einer plötzlichen Eingebung folgend, setzte sich Höhne an den Flügel und komponierte in einem Fluß eine neue Melodie zu Molenaars Versen.
Heinz Höhne ist geboren am 30. August 1892 in Pasewalk in Pommern. Als Kriegsfreiwilliger stand er von 1914 bis Ende 1917 an der Westfront, wo er das Eiserne Kreuz I und II erwarb und fünfmal schwer verwundet wurde. Zwei Jahre verbrachte er in englischer Gefangenschaft bis Anfang 1920. In dieser Zeit, meist bettlägerig, schrieb Höhne zahlreiche Lieder für Gesang und Laute bzw. Klavier. Im Jahre 1920, zur Zeit des Kapp-Putsches, stellte sich Höhne in Schlesien zur Verfügung. In Obernigk Bei Breslau stand er vor einem Revolutionsgericht (Volkstribunal). Im Jahre 1930 trat Höhne in die Partei ein. Von seinen Kompositionen liegen folgende gedruckte Werke vor (Verlag Bote & Bock, Berlin): „Deutsche Heimat", Lieder für Gesang und Klavier, „Feuerspruch" (am zehnjährigen Gautag im Rundfunk aufgeführt), „Deutschland", Text von Ludwig Finckh, „Sonnwende", Text von Jünemann, sämtlich Chorwerke mit Orchester. Letzteres wurde 1935 und 1936 zur Sonnwendfeier aufgeführt und erlebte am 20. 12. 36 in Bukarest seine erste ausländische Uraufführung. Ferner „Ein deutscher Psalm" für Chor, Solo, Duette und Orchester. Sein neuestes Werk: „Schwert am Kreuz", das hohe Lied von Tod und Treue, für Altsolo, Männer-, Frauen- und gemischten Chor und Orchester (Text von A. Hauert), geht in diesen Tagen seiner Vollendung entgegen.
Höhnes Lieder zeugen in ihrer übersprudelnden Melodik von einer Lebenskraft, wie sie nur einem Komponisten eigen ist, dessen Wesensart fest im deutschen Volkstum wurzelt. Am treffendsten beweist dies sein Lied: „Hoch auf dem gelben Wagen" (Der Wagen rollt), das, 1922 komponiert, heute von der gesamten deutschen Jugend geschätzt und

gesungen wird. Die urwüchsige, gesunde Kraft in Höhnes Löns-Liedern und die enge Verbundenheit mit dem Dichter der Lüneburger Heide ist ein geschlossenes Ganzes. Wie bei diesen Liedern, so geht durch alle seine Schöpfungen ein Zug strahlenden Glaubens und fester Lebenszuversicht.

Die vorliegenden Ruhmesblätter aus der Geschichte des SA.-Liedes erheben keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit; so mag das eine oder andere SA.-Lied in manchen Gauen örtliche Berühmtheit erlangt haben. Von anderen wiederum, die schon in frühester Kampfzeit gesungen wurden, ist oft nicht einmal der Verfasser bekannt. Hierher gehören die folgenden Lieder:

„Wir kämpfen unter Hitlers Fahnen, wir fragen nicht nach Geld und Gut",
„Es klingt wie eine Sage aus längst vergangner Zeit",
„Gab's darum eine Hermannschlacht",
„Gebt Raum, des Hitlers tapfre Schar naht sich in Schritt und Tritt",
„Heil mein Lieb, der Morgen graut" von Franz Müller,
„Wir tragen stolz das Hakenkreuz" von Franz Müller,
„Entrollt die Fahnen blutgetränkt" von K. Hofmann.

Die nationalsozialistische Hymne, das Horst-Wessel-Lied, ist hier nicht mit aufgeführt, da es eine besondere Würdigung verdient.

Unterschiede zwischen Notenaufzeichnung und Ausführung

Historische und phonetische Notation in der Musik des 18. Jahrhunderts

Von Carl Bittner - Berlin

Wie würden Sie es anfangen, wenn Sie eine Fremdsprache zu erlernen hätten? Nicht wahr, Sie würden damit beginnen, sich ihre Ausspracheregeln einzuprägen? Denn es ist klar, daß jede Sprache darin ihre Eigenheiten hat, daß es Sprachen gibt, die ungefähr „phonetisch", d. h. lautgetreu, schreiben, wie das Deutsche oder das Spanische, während andere eine „historische" Schreibart haben, die dem früheren Lautbilde einmal entsprochen hat, vom gegenwärtigen aber stark abweicht, wie das etwa im Französischen oder im Englischen der Fall ist.

Daß es aber auch in der europäischen Musik so etwas wie historische und phonetische Schreibarten gibt, daß man auch hier die besondere „Aussprache" jeder Zeit und jedes Landes kennen muß, um seine Musik richtig spielen zu können, das ist Ihnen gewiß etwas Neues, nicht wahr? Sie hatten angenommen, daß man z. B. die Achtelnoten bei Bach oder bei Couperin genau so einfach von den Noten abspielen kann, wie bei Scarlatti oder bei Chopin? Großer Irrtum, mein Lieber! Aber trösten Sie sich: selbst unsere Musikgelehrten, die es doch eigentlich wissen müßten, haben keine Ahnung davon! Ein kleines Beispiel unter vielen:

Im Verlage Schott-Mainz erschien J. S. Bachs „Ouvertüre nach Französischer Art" in der ursprünglichen Fassung (c-moll), „zum ersten Male herausgegeben von Hans Da-

vid", wie ausdrücklich hervorgehoben wird. Der Herausgeber, der an der Berliner Universität promoviert ist, hat dazu ein sehr langes Nachwort geschrieben, u. a. auch, um diese — wie sich zeigen wird, ganz überflüssige — Neuausgabe zu rechtfertigen. Nachdem er Bach für die „unnatürliche" und „spröde" Transposition des Stückes aus dem c-moll der ersten Fassung nach dem h-moll der zweiten ausführlich getadelt hat, gesteht er ein, daß sich sonst zwischen den beiden Fassungen keine wesentlichen Unterschiede zeigten; für sehr wesentlich, für einen hinreichenden Grund zu dieser Neuausgabe aber hält Herausgeber die Tatsache, daß Bach in der zweiten Fassung die Rhythmen des Einleitungssatzes schärfer punktiert aufgezeichnet hat. Er schreibt: „Bach hat hier nachträglich den Rhytythmus verschärft, indem er in den Auftaktbildungen 16tel zu 32teln, 8tel zu 16teln verkürzte; die ältere Fassung, großzügiger und natürlicher als die modische Überarbeitung, verdiente beibehalten zu werden."

Hier wird also dem 50jährigen Meister, der sich alle erdenkliche Mühe gab, inmitten einer bereits aussterbenden Tradition sein Werk gesammelt und möglichst korrekt und eindeutig der Nachwelt zu überliefern — er fertigte sogar die Druckplatten dazu selber an —, von einem jungen D.. mus. der Vorwurf gemacht, sein eignes Werk aus modischer Eitelkeit verwässert zu haben. Zur Sache selber ist zu sagen, daß jeder Zeitgenosse Bachs die dem Notenbilde nach scheinbar minder scharf punktierten Rhythmen der ersten Fassung



genau so scharf punktiert gespielt hätte, wie sie Bach in der zweiten Fassung aufgezeichnet hat!



Mit anderen Worten: Bach hat, von der Transposition abgesehen, an dem Stück nichts geändert; er hat es nur genauer aufgeschrieben.

Hätte Herr Dr. David sich etwas eingehender mit der „Aussprache" der französischen Ouvertüre der Zeit befaßt, deren Regeln in vielen Lehrbüchern eindeutig festgelegt sind, so wäre diese „Neuausgabe" hoffentlich unterblieben.
Übrigens verursachen in diesem Satze die langen Vorschläge — wie in Takt 2 und 4 — einiges Kopfzerbrechen; Herr Dr. David gibt unter seinen zahlreichen Fußnoten leider dazu keine Erläuterung.
Wenn das geschieht am grünen Holze ... Aber eine weitere „Doktor-Frage":
Wie würden Sie den Anfang von Couperins La Badine spielen:



Man hat es Ihnen gewiß nicht in der Klavierstunde gesagt, daß die Stelle ungefähr so klingen muß:



Und was halten Sie von dem Anfang seines 4. Prélude?



Erkennen Sie ihn noch wieder?



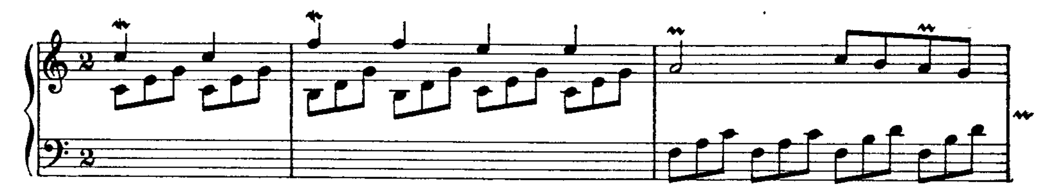
Was würde Ihre Klavierlehrerin gesagt haben, wenn Sie den kleinen Marsch aus Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena



richtig, d. h. folgendermaßen rhythmisiert hätten:



Zum Schluß noch ein interessantes Beispiel! Der Pariser Organist Balbastre ließ sich einmal überreden, seine berühmte Romanze auf eine Spielwalze, sozusagen auf Phonola, zu spielen. In seinen Noten stand sie so:



auf der Spielwalze aber — die Aufzeichnungen sind uns haargenau erhalten geblieben — lautet die Oberstimme folgendermaßen:



Vielleicht interessiert Sie der Kommentar, den dazu Dom Bédos de Celles in seinem „L'Art du Facteur d'Orgues" gibt.

Ich denke, wir sind uns nach diesen wenigen Beispielen schon darüber einig, daß Couperin recht hat, wenn er in seinem „L'Art de toucher le Clavecin" schreibt: „Meiner Ansicht nach liegen in unserer Musikschrift Fehler, die in unserer Sprachniederschrift begründet sind. Wir notieren nämlich abweichend von unserer wirklichen Ausführung ..." — einig auch darin, daß unsere Musikgelehrten nicht minder als unsere Praktiker alter Musik noch sehr, sehr viel lernen müssen.

Hausmusikpartner finden sich

Von Carl Jansen, Berlin.

Durch Wort, Schrift und Ton ist in den letzten Jahren erfolgreich für die Neubelebung einer Hausmusik geworben worden, die an Stelle des eingedrillten Einzelvortrags gemeinsam empfundenes und gestaltetes Musizieren, an Stelle einer „gesellschaftlichen" Betätigung die volksnahe Musikbegegnung setzt. Aus diesem Mühen um eine neue musikalische Volkskultur ist auch eine Berliner Einrichtung entstanden, die nach etwa einjähriger Tätigkeit ihren Nutzen so überzeugend erwiesen hat, daß sich eine Darlegung ihres Wollens und Wirkens als Anregung zur Schaffung ähnlicher Einrichtungen in anderen Gemeinden wohl rechtfertigt. Auf Veranlassung der Charlottenburger Bezirksverwaltung wurde der Städtischen Musikvolksbücherei, die ihrerseits als Zweigstelle dem gesamten Charlottenburger städtischen Volksbüchereiwesen eingegliedert ist, eine Vermittlungsstelle für Hausmusikpartner angegliedert. Ihre gemeinnützige Aufgabe ist es, allen hausmusikalisch ausübenden und empfänglichen Laien zu den ihnen gemäßen Partnern zu verhelfen, sie durch Zusammenfassung und Art der Vermittlung zu einer Pflege echter Hausmusik

anzuregen und zu führen und so auch auf diesem musikalischen Sondergebiet eine klare kulturpolitische Linie mitsichern zu helfen.

Gerade die Städte erweisen sich für eine solche, von einer öffentlichen kulturellen Einrichtung getragenen Sammelstelle als ein sehr ergiebiges Feld. Gewiß ist durch die Gliederungen der Bewegung Musik eine verbreitete und selbstverständliche Äußerung des Gemeinschaftslebens in einem „singenden Volk" geworden. Allzu häufig aber fehlt dem einzelnen Hausmusikfreund die Möglichkeit, den gleichgestimmten instrumental oder vokal ergänzenden Partner zu finden. Die allgemeinen hausmusikalischen Werbeveranstaltungen, etwa am Tage der Hausmusik, sind notwendigerweise meist auf die Wirkung der einmaligen Beeinflussung und auf die beispielhafte Darbietung geeigneter Programme beschränkt, deren erzieherische Wirkung übrigens oft dadurch beeinträchtigt wird, daß sie notgedrungen im großen Konzertsaal, statt in einer wesensgemäßen Umgebung vormusiziert werden. Sie regen an, aber sie führen noch nicht zusammen. Und so wird in jedem großen Gemeinwesen, wo die freundnachbarlichen Beziehungen der kulturell Ausübenden und Empfänglichen nicht wie auf dem Lande ohne weiteres gegeben sind, der Ruf an den unbekannten Musikpartner einen dankbaren Widerhall finden.

Die Charlottenburger Stelle ging von vornherein über den Kreis der ihr unmittelbar zugänglichen Benutzer der Musikbücherei durch entsprechende Ankündigungen in der Tagespresse hinaus, die sich gern in den Dienst dieser gemeinnützigen Einrichtung stellte. Bei der Anmeldung ist ein Fragebogen auszufüllen, der neben den notwendigen Personalangaben (Anschrift, Alter, Geschlecht, arische Abkunft) zugleich durch entsprechende Fragen die musikalische Wunschrichtung und Eignung ermittelt. Bei persönlicher Anmeldung vermerkt der Leiter der Stelle außerdem noch gegebenenfalls seine eigenen Eindrücke hinsichtlich besonderer Neigung, technischer Fertigkeit usw. So sollen diese Fragebogen für die Nachweiskartei ein tunlichst getreues musikalisches Gesamtbild der Partner ergeben. Denn die Tätigkeit einer solchen Stelle darf nicht in einer mechanischen Vermittlung nach dem Stand von Angebot und Nachfrage bestehen. Sie muß durch beratende und individuell führende Begegnung dafür sorgen, daß es „einen guten Klang gibt".

Schon in den ersten Monaten gelang es, auf diese Weise rund 100 Musikpartner zu vermitteln. Im Laufe der Zeit stellte sich das Bedürfnis heraus, an Stelle der meist schriftlich erfolgten Vermittlung die persönliche Begegnung zu setzen. So entstanden die jetzt nach Bedarf alle 6 bis 8 Wochen stattfindenden, in der Tagespresse scherzhaft als „Musikantenbörse" bezeichneten Zusammenkünfte, zu denen sich bei der letzten Veranstaltung beispielsweise fast 200 Teilnehmer zusammenfanden. Sie erbringen in ihrem starken Besuch und ihrer bunten Zusammensetzung einen eindrucksvollen Beweis, mit welchem Eifer und Ernst Volksgenossen aller Berufe und Altersschichten die Hausmusik pflegen. Und sie bieten weiter ideale Möglichkeiten, Abseitsstehende in eine Gemeinschaft zu ziehen, das unsichere Wollen zum rechten Können zu entwickeln, allzu bescheidene oder allzu hohe musikalische Selbsteinschätzung durch Vergleich und Begegnung auf ein gesundes Maß zu bringen, Geschmack und Empfindung zu veredeln, kurz durch praktische Hilfe unaufdringlich Wege zu volkhafter musikalischer Gemeinschaftskultur zu bahnen. Denn Neigung und Können sind in diesem Kreise naturgemäß sehr verschieden.

Neben den Freunden und Kennern edelsten musikalischen Gutes, denen nur noch das eine oder andere ergänzende Instrument fehlt, stehen Suchende, die um das Formale und Inhaltliche sich ehrlich mühen und ohne Partner nicht recht weiterkommen. Und es finden sich neben Wissenden und Suchenden gelegentlich auch Irrende ein, die, zunächst scheinbar noch von allen guten musikalischen Hausgeistern verlassen, sich an der Talmipracht der musikalischen guten Stube, dem Salonstück oder am „Charakter"stück (lucus a non lucendo) in Gemeinschaft erfreuen wollen. Hier wirken dann der lebendige persönliche Austausch der Partner und die richtungweisende Umrahmung und Gestaltung der Zusammenkunft durch die Vermittlungsstelle klärend und aufbauend. In einer kurzen Einführung werden Sinn und Durchführung der Vermittlung dargelegt. (Selbstverständlich vermittelt die Stelle grundsätzlich keine Partner zu berufsmusikalischer Betätigung.) Die stoffliche Abgrenzung bedeutet zugleich wertmäßiges Bekenntnis und Verpflichtung, wobei nicht vergessen wird, daß zum Feierabend des schaffenden Menschen nicht nur die Erhebung, sondern auch die Entspannung gehört. Der Vermittlungsstelle kommt dabei zugute, daß sie gleichzeitig auf die nach den dargelegten Grundsätzen aufgebauten Bestände der Musikvolksbücherei hinweisen kann, die allen Musikpartnern gegen eine geringfügige Gebühr zur Verfügung stehen. Zur musikalischen Umrandung und Sammlung in dem Getriebe der Vermittlung werden durch eine Hausmusikgruppe beispielhafte Stücke in verschiedener Besetzung musiziert. Dabei wird alte Hausmusik — mitunter auch auf alten Instrumenten (Cembalo, Gambe

u. a.) vorgespielt — ebenso berücksichtigt wie auch neue wegweisende Werke, so auch das Musikschaffen der jungen Mannschaft, herausgestellt werden. In absehbarer Zeit wird der Musikbücherei und damit der Vermittlungsstelle ein besonderer Spielraum zur Verfügung stehen, in dem dann regelmäßig hausmusikalische Abende durch Gruppen, die durch die Vermittlung zustande kamen, gestaltet werden.

Die Vermittlung der Partner selbst bleibt dabei stets das Kernstück und besondere Bemühen der Stelle. Sie wird praktisch so durchgeführt, daß die durch die Presse oder nach der Kartei unmittelbar eingeladenen Partner zunächst nach Instrumenten bzw. Stimmen sich gruppieren und dann durch den Leiter der Stelle auf Grund der vorliegenden Anfragen und des Fragebogenmaterials geeignete Partner zusammengeführt werden bzw. auch, nachdem die anfängliche Zurückhaltung geschwunden, sich von selbst im lebhaften Austausch zusammenfinden. Daß eine solche Stelle dann bald alle Wünsche erfüllt habe und sich damit erübrige, ist nach den hiesigen Erfahrungen keineswegs zu befürchten. In einer größeren Stadt finden sich immer wieder neue Hausmusikfreunde; selstverständlich können auch nicht gleich alle Partner vermittelt werden; manche geschlossene Verbindung löst sich auch wieder, weil die Instrumente oder die Seelen doch nicht ganz zusammenstimmen wollten. Auch kommen erfahrungsgemäß viele bereits vermittelte Partner gern wieder zu den Veranstaltungen, um neue Anregungen zu erhalten. Die Vermittlungsstelle betrachtet es überhaupt als eine wesentliche Aufgabe ihrer Tätigkeit, daß sie nicht nur geeignete Partner zusammenführt, sondern aus ihnen eine Gemeinde bildet, die den Gedanken der Hausmusik weiterträgt und sich an den Veranstaltungen der Vermittlungsstelle zu erneuter Begegnung und Bereicherung immer wieder einfindet. Daß gemeinschaftliches Musizieren auch sonst Gemeinsinn erzeugt, dafür ist manches persönliche Opfer Zeuge, das einzelne Partner (durch Bereitstellung von Räumen, Instrumenten, Fahrtvergütung, Stellung von Kraftwagen) ihren Mitspielern brachten. Und daß neben der kulturellen Seite einer solchen Einrichtung auch die wirtschaftliche Auswirkung (Musikunterricht, Notenabsatz) nicht vergessen werden darf, sei nur beiläufig angemerkt.

Die Verbindung der Vermittlungsstelle mit einer öffentlichen Musikbücherei hat sich, wie erwähnt, durch die mannigfachen fruchtbaren Beziehungen als besonders glücklich erwiesen. Wo sie nicht möglich ist, kann aber selbstverständlich eine solche Stelle auch von jeder anderen öffentlichen Einrichtung getragen werden, die wie etwa vor allem die Ortsringe der NS.-Kulturgemeinde alle kulturell schöpferischen und empfänglichen Kräfte zum gemeinsamen Erleben volkhafter Kultur sammelt.

Die Bach-Orgel in Zschortau

Von Paul Rubardt-Leipzig.

Es ist bekannt, daß Johann Sebastian Bach auf dem Gebiet des Instrumentenbaus nicht nur außergewöhnliche Fachkenntnisse besaß, sondern auch schöpferisch tätig war, wie die verschiedenen geglückten Versuche, das Instrumentarium seiner Zeit zu bereichern, beweisen. Daß der Meister dem Bau und der klanglichen, wie technischen Vervollkommnung seines ureigensten Instrumentes, der Orgel, von Jugend auf ganz besondere Neigung und Vorliebe entgegenbrachte, ist durch mannigfache Beispiele belegt. In einer verdienstvollen Studie[1]) hat Hans Löffler diejenigen Orgelwerke, auf deren Entstehung oder Verbesserung Bach maßgeblichen Einfluß ausgeübt hat, bekannt gemacht. Diese Reihe wirklicher „Bachorgeln" wird sich wahrscheinlich noch erweitern lassen, wenn erst das Aktenmaterial der Pfarrarchive Mitteldeutschlands gründlich gesichtet ist. Leider sind nur sehr wenige dieser Orgelwerke erhalten geblieben. Die Zeit der romantischen Orchesterorgel hat auch vor ihnen nicht Halt gemacht und sie entweder ganz vernichtet oder bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Nur drei Orgeln bestehen heute noch, die mit dem Namen Bachs aufs engste verbunden sind: die Werke zu Störmthal bei Leipzig (erbaut 1723 von Zacharias Hildebrand) und zu Stöntzsch bei Leipzig (erbaut 1732 von dem Schulmeister Schmieder aus Mölbis). Sie sind in neuester Zeit kompromißlos und stilrein unter Mitwirkung der NS. Kulturgemeinde, Ortsverband Leipzig, als sichtbare Zeichen nationalsozialistischen Kulturwillens wiederhergestellt worden[2]). Zu ihnen gesellt sich als dritte die weniger bekannte Orgel zu Zschor-

[1]) im Bach-Jahrbuch 1925.

[2]) vgl. des Verf. Schrift „Alte Orgeln erklingen wieder", Kassel 1936, S. 13 ff. und 19 ff.

Beethovens Reinschrift der Sonate op. 111

(Aus „Korte, Beethoven")



„Die Barberina", 3. Bild Photo: Scherl, Berlin SW 68

Paul Zeidler, Benno Kaminski, Ilse Meudtner



Bäuerische Tanzszenen Photo: Scherl, Berlin SW 68

Manon Ehrfur, Richard Carkens, Robert Robst

(Aus „Blätter der Staatsoper", Berlin)

tau bei Delitzsch, über die nunmehr berichtet werden soll.

Die Kirche zu Zschortau ist im Anfang des 16. Jahrhunderts erbaut worden und besitzt einen kostbaren Schnitzaltar aus dem Jahre 1517, der leider nicht vorteilhaft aufgestellt ist. Über die Beschaffenheit der ersten Orgelwerke der Kirche ist nichts mehr bekannt. Am 30. Juni 1744 schloß man mit Johann Scheibe aus Leipzig, dem Vater des durch seine gehässigen Angriffe auf Bach nicht gerade rühmlich bekannt gewordenen Musikschriftstellers Johann Adolf Scheibe, einen Kontrakt über eine neu zu errichtende Orgel mit einem Manual und Pedal. Scheibe sen. ist um 1680 geboren und starb am 3. September 1748 zu Leipzig. Er gilt als der namhafteste Orgelbauer Leipzigs zur Zeit Bachs und hat ab 1707 fast alle Orgeln der Stadt in Pflege gehabt oder erneuert und 1714/16 die 54stimmige Orgel der Paulinerkirche und 1742/44 aus Teilen der ehemaligen kleineren Thomasorgel das Werk zu St. Johannis gebaut, die beide nicht mehr erhalten sind. Außerdem lassen sich seine Spuren in der näheren und weiteren Umgebung Leipzigs verfolgen. Scheibe, dessen größere Orgeln den Einfluß Casparinis nicht verleugnen können, war ein findiger Kopf und hat u. a. die Stimmung der Rohrwerke, sowie die Orgelmechanik durch treffliche Erfindungen verbessert und sich auch erfolgreich dem Bau von Klavieren zugewandt. Am meisten spricht aber für ihn, daß ein Sebastian Bach ihn seiner Freundschaft würdigte und hochgeschätzt hat, was besonders aus den Gutachten über die Paulinerorgel (1716) und die Johannisorgel (1744) hervorgeht.

Soweit man es heute übersehen kann, ist die Orgel zu Zschortau das einzige Werk Scheibes, das als erhalten gelten kann. Es wurde am 7. August 1746 von Sebastian Bach abgenommen. Das mit eigenhändiger Unterschrift des Meisters versehene Gutachten befindet sich jetzt im British Museum zu London (Add. 33 965, fol. 168) und wird hier zum ersten Male im Faksimile veröffentlicht. Aus ihm geht hervor, daß Scheibe vier Stimmen und ein „Angehänge" (im allgemeinen Bezeichnung für die ganze Mechanik einer Orgel, hier aber wohl als Pedalkoppel zu verstehen) „über den Contract" geliefert hatte. In einer Nachschrift erklärt der „Hochadl: Sahrerische Gerichtsverwalter" Andreas Christian Brandes, daß Scheibe, der für seine Mehrleistung 80 Reichsthaler gefordert hatte, nur 60 Thaler zugebilligt erhielt „mit dem Beding daß er noch dann und wann herauskommen, und ein Jahr noch nach der Orgel sehen, auch so was wandelbahr würde ohne Entgeld repariren sollte". (Also das sog. Garantiejahr.) Das Werk war tüchtig, fleißig und wohl erbauet". Erst im Jahre 1870 wurde eine Reparatur nötig, bei der ein 2. Manual mit 4 neuen Stimmen, neue Klaviaturen und Manubrien eingebaut wurden. Leider ist hierbei die Intonation der alten Register durch Erhöhung der Aufschnitte und des Winddruckes nachteilig verändert worden, so daß man jetzt vor allem vom Pleno keinen klanglich richtigen Eindruck gewinnen kann. Doch läßt auch bei dem heutigen Zustand des Werkes die Schönheit mancher Einzelstimmen den hervorragenden Klangwert des Ganzen ahnen. Die Disposition des alten Untermanuals zeigt den lückenlosen Aufbau der Reihen vom 16' bis zum (jetzt fehlenden) 1'. Die alte Gambe war nichts anderes als eine enger mensurierte Flöte.

Die heutige Beschaffenheit des Werkes ist folgende:

Unteres Manual (C-c''' ohne Cis)
1. Principal 8' aus Zinn (im Prospekt)
2. Quintatön 16'
3. Gedackt 8'
4. Gambe 8'
5. Oktave 4'
6. Gedackt 4'
7. Quinte 3'
8. Oktave 2'
9. Mixtur 3fach
10. Vacat (Hier stand früher die leider entfernte Superoctava 1')

Oberes Manual (C-c''' ohne Cis) im 19. Jahrhundert eingebaut.
1. Flauto traverso 8'
2. Rohrflöte 8'
3. Flauto amabile 4'
4. Oktave 2'

Pedal (C-c' ohne Cis)
1. Subbaß 16' (alt)
2. Violonbaß 8' (19. Jahrh.)
3. Posaune 16' (alt)

Manual- und Pedalkoppeln.

Handklaviere mit weißen Unter- und schwarzen Obertasten aus dem 19. Jahrhundert. Das Vorsatzbrett weist in alter Einlegearbeit die Jahreszahl 1745 auf. Die Windladen sind aus Eiche gefertigt, einige Holzpfeifen wurmstichig. Das mit vergoldeten Schnitzereien reich gezierte Barockgehäuse zeigt eine ähnliche Felderanordnung wie die ehemaligen Scheibe-Orgeln in St. Pauli und St. Johannis zu Leipzig.

Im Ganzen ist das Werk so gut erhalten, daß sich eine Wiederherstellung mit anderer Disponierung

und Umintonation des neueren 2. Manuals sehr wohl lohnen würde. Mögen sich recht bald die Mittel finden, um die kostbare Orgel, die nicht nur als einzig erhaltene den Ruhm Meister Scheibes kündet, sondern auch durch den Namen Bach für alle Zeiten geweiht ist, durch einen verantwortungsbewußten, feinfühligen Orgelbauer im Geiste ihrer Entstehungszeit erneuern zu können.

Der verräterische Pausentakt in Bruckners „Fünfter"

Von Alfred Lorenz-München.

Allenthalben haben mit Recht die Aufführungen von Bruckners 5. Sinfonie in der von Robert Haas herausgegebenen „Originalfassung" großes Aufsehen und im Allgemeinen auch Begeisterung hervorgerufen. Leider wurde aber damit gleichzeitig gegen die bisher immer gehörte Fassung, in der das Werk seinen Siegeszug durch die Welt gemacht hatte, ein unerquicklicher Kampf entfacht. Diese Fassung liegt im „Erstdruck" der Sinfonie vor, die noch zu Lebzeiten des Tonsetzer herausgekommen ist, da er bisher als maßgebend geltend mußte. Da nun die Handschrift einer zweiten Umarbeitung und auch die Druckvorlage dieses Erstdruckes nicht aufzufinden war, ist sie als unecht bezeichnet worden.

Sicher ist, daß die Hinzufügung eines zweiten Orchesters am Schluß der Sinfonie ein Gedanke von Franz Schalk war, der jedoch die ausdrückliche Billigung Bruckners gefunden hatte. Ob aber die übrigen Änderungen gegenüber der einzig in Handschrift vorliegenden „Originalfassung" des Werkes von Bruckner stammen oder wenigstens seine Billigung gefunden haben, darüber hat sich ein heftiger Streit erhoben. An sich wäre es ja nicht undenkbar, daß wie bei der Ersten Sinfonie, auch bei der Fünften zwei Fassungen vorliegen, wobei es Jedem überlassen sein müßte, welcher er den Vorzug geben wollte. Auch vom Wilhelm Meister und vom Götz gibt es zwei Fassungen, und ebenso von Kellers Dichtungen und vom Tannhäuser, aber niemand, der die jugendlicheren Fassungen vorzieht, wird deshalb behaupten können, daß die Altersfassungen Fälschungen sind. So will ich mit dem folgenden auch nichts gegen die in der Gesamtausgabe erschienene höchst geniale Handschrift sagen; aber mein wissenschaftliches Gewissen verlangt, daß ich dem vielen Für und Wider, was in den zahlreichen Äußerungen über diesen Fall gesagt worden ist, — eine Wiederholung all dieser Dinge sei mir erspart — nur eine Beobachtung hinzufügen, welche m. W. noch nicht ins Feld geführt worden ist.

Es ist bekannt, daß Bruckner nach Vollendung seiner Kompositionen sich immer in wahrer Selbstpeinigung Rechenschaft zu geben suchte, — ähnlich übrigens wie Beethoven! — ob das, was ihm eingefallen war, auch den metrischen Regeln, die er für unabweisbar richtig hielt, entspräche. Er fühlte den Urrhythmus der Musik, das sogenannte Vier- und Achttaktgefühl ,das sich freilich manchmal auf 2 bzw. 6 Takte verkürzen, aber in Bruckners Sinn wenigstens in der Regel nicht ungeradtaktig werden konnte, so stark, daß er glaubte, sogar seinen Entwurf ändern zu müssen, wenn sich eine Unregelmäßigkeit zeigte. Er hatte daher die Gewohnheit, die Takte seiner Partituren so zu numerieren, daß überall die Gruppierung in Perioden von 8, 6 oder 4 Takten in die Augen sprang. Hierbei tauchten ihm manchmal selbst über die Zusammengehörigkeit der Takte Zweifel auf, so daß er wiederholt seine Zählungen ausstrich und durch andere ersetzte. Haas hat dies alles in vorbildlicher Gründlichkeit in seinen Vorlageberichten festgehalten.

In diesem peinlichen Rhythmusgefühl, das sich unsere jungen Tonsetzer zum Muster nehmen sollten, ging er oft so weit, daß er Pausentakte, die eine Periode vollzumachen berufen waren, sogar an Satzabschlüssen ausschrieb, wo sie doch bei der Ausführung des Musikstückes überhaupt nicht wahrnehmbar sind. Denn wenn der letzte Ton verklungen ist, ist es eben aus. Es ist dies nur eine Art Beruhigung fürs Auge. Solche Pausen sind noch einigermaßen berechtigt am Schlusse eines Scherzos oder seines Trios; denn hierdurch kann besser als etwa durch ein bloßes Fermatenzeichen erreicht werden, daß der Anschluß des folgenden Teils im fortlaufenden Schwung des „Schwer" und „Leicht" vollkommen richtig eintritt. So sehen wir also in Bruckners Sinfoniepartituren an Scherzoabschlüssen der 3., 5. und 6. Sinfonie und an den Trioabschlüssen der 3. und 4. je einen Takt, an den Scherzo und Trioabschlüssen der 7. und 9. sogar je drei Takte Pause angefügt. (In der 9. sind diese durch Paukenschläge ausgefüllt worden, wodurch ihre genaue Einhaltung gewährleistet werden sollte.

Eine rein theoretische Pause jedoch, die ganz und gar nur für das Auge geschrieben sein kann, steht am Schlusse des ersten Satzes der 5. Robert Haas hat nun in der Gesamtausgabe der I.B.G. berichtet, daß diese Pause in der Handschrift der Originalfassung ursprünglich gestanden ist, aber dann gestrichen wurde, so daß er sie in seinem

Druck nicht aufgenommen habe. Hierdurch zählt die letzte metrische Periode dieses Satzes 3, anstatt 4 Takte. In der Erstausgabe der Sinfonie vom Jahre 1895 aber ist dieser Pausentakt wieder angefügt.
Ich glaube nun, daß dies niemand anderes getan haben kann, als der immer mit sich selbst kämpfende, wahnsinnig gewissenhafte Meister selbst. Wird der „Erstdruck" — wie es von der neuen Brucknerbewegung geschieht — Bruckners Schülern zugeschrieben, die alle Änderungen angeblich hinter seinem Rücken ausgeführt hätten, dann wäre dieser Pausentakt ganz bestimmt nicht wieder erschienen. Denn kein mit praktischer Musik irgendwie in näherer Verbindung stehender Kapellmeister würde auf den Gedanken kommen, nach dem Verhallen des letzten B noch einen Schlag zu machen. Eine solche Pause konnte nur der durch seine unerhört langen theoretischen Studien zu einer Art Pedanterie gelangte Meister selbst wieder hergestellt haben.
Jedenfalls ist bei der Frage, ob wir es beim „Erstdruck" mit einer Fälschung zu tun haben, oder mit dem letzten Willen des Schöpfers — neben dem die frühere Fassung (jetzt „Original" genannt) natürlich ihre bleibende Bedeutung behalten wird — dieser Punkt mit ins Auge zu fassen. Ich möchte ihn sogar bei dem Wust von Für und Wider, bei dem Versagen der stilistischen Merkmale (daß die Begriffe „Gruppenprinzip" und „Reinheit der Instrumentation" nicht das Richtige treffen, habe ich in anderen Aufsätzen nachgewiesen) und bei dem bisherigen Fehlen zwingender biographischer Beweise fast für ausschlaggebend halten.

*

Während des Druckes des vorliegenden, bereits für das Novemberheft bestimmt gewesenen Aufsatzes, kommt im 4. Heft der „Deutschen Musikkultur" ein langer Artikel von Alfred Orel („Original und Bearbeitung bei Bruckner") heraus, in welchem (S. 214) über diesen Pausentakt die gleiche Vermutung ausgesprochen ist, wie von mir: „Sollte man annehmen, daß dieser, der modernen Schreibweise nach sicher überflüssige Pausentakt von einem „modernisierenden" Bearbeiter wieder eingefügt wurde?" Ich freue mich, daß meine Ansicht durch die gleichzeitig niedergeschriebene Äußerung dieses gewiegten Brucknerkenners eine Bestätigung findet. Auch meine im vorigen Monat in der Z. f. M. ausgesprochene Ansicht, daß zur Drucklegung der fünften Sinfonie 3 Monate nicht genügt hätten, wird durch Orels Aufsatz (S. 219) bestätigt.

Beziehungen zwischen Filmmusik und Musik im Hörspiel

„Musik ohne Raum"

Von Gerhard Tannenberg, Berlin.

Die Musik im Hörspiel steht keineswegs der üblichen Rundfunkmusik besonders nahe, denn sie braucht notwendigerweise eine engere Beziehung zum Hörspiel, also zur dramatischen Kunst, als zur Musik an sich. Selbstverständlich ist es Musik, aber eine auf einen bestimmten Zweck ausgerichtete Musik. Die Situation ist beim Tonfilm ganz ähnlich geartet. Wir nehmen es vom Tonfilm als selbstverständlich hin, daß unsere Eindrücke primär durch das Bild bestimmt werden und die Musik nur begleitenderweise, also sekundär in Erscheinung tritt. Darüber hinaus ist noch eine andere Verwandtschaft, nämlich zur Oper, festzustellen. Viele dramaturgischen Einfälle, die bei der Gestaltung eines Hörspieles eine geschickte Verwendung von Musik zeigen, könnten ebensogut bei der Gestaltung eines Tonfilmes oder einer Oper Verwendung gefunden haben. Es müssen demnach in der Musik verschiedene künstlerische Elemente enthalten sein, die grundsätzlich zur künstlerischen Wiedergabe literarischer Kunstwerke geeignet sind. Das wird auch von niemand bezweifelt werden; denn die Musik appelliert auf eine besondere Weise an unser Gefühl und kann dadurch stimmungsfördernd auf die geistig-seelischen Eindrücke wirken, die wir durch ein Kunstwerk empfangen. Wir kennen aus der Tradition der Oper die verschiedenen Formen der Ouvertüre. Wir wissen, daß sie viele Komponisten dazu benutzen, lediglich eine Stimmung vozubereiten, während uns andere darin einen musikalischen Aufbau und Querschnitt des ganzen Werkes geben, so daß wir aus den aufklingenden Motiven einen Leitfaden zum Verstehen und Erfühlen der gesamten Oper bekommen. Die Verwendung einer Ouvertüre-Musik als stimmungsbildendes Element treffen wir beim Hörspiel wie beim Tonfilm an. Und diese Art Musik in gesprochenen dramatischen Werken zu verwenden, kennen wir auch von der Bühne her; es sei hier nur an die Peer-Gynt-Musik von Grieg und an die Egmont-Musik von Beethoven erinnert.
Eine zweite Art, Musik in einem Hörspiel anzuwenden, kennen wir ebenfalls von Bühne und Tonfilm, das ist dann, wenn Musik zur szenari-

schen Verbindung und zur Ausfüllung der Pause zwischen zwei dramatischen Vorgängen benutzt wird. Darüber hinaus läßt sich diese Art der musikalischen Umrahmung auch noch soweit ausdehnen, daß solche Zwischenaktsmusik nicht nur eine für die Regie zweckmäßige Verbindung darstellt, sondern schon stimmungsbildend auf die nächste Szene vorbereitet. Es kann dadurch diese Zwischenaktsmusik zur Rahmenmusik eines literarischen Kunstwerkes werden und mit anderen künstlerischen Mitteln das schaffen, was wir kurzweg Atmosphäre nennen. Hier finden wir mehr Parallelen bei der Oper, allenfalls auch beim Tonfilm, und nur im geringen Maße auf der Theaterbühne. Durch die bildmäßige Wirkung läßt sich meistens am einfachsten und schnellsten eine solche künstlerische Atmosphäre hervorrufen. Es ist nun von hier aus kein weiter Schritt mehr zur akustischen Kulisse, die erst eine mit dem Rundfunk aufgekommene Erscheinung ist. Außer dem Hörspiel finden wir eine akustische Kulisse nur noch im Tonfilm. Die Kulissen, die wir von der Bühne her kennen, sollen bekanntlich etwas Bestimmtes bedeuten und vorstellen und uns in eine künstlerische Illusion versetzen. Will man dafür Musik benutzen, so muß diese Musik notwendigerweise auch etwas bedeuten, d. h. sie muß eine Funktion übernehmen, die ihr nicht künstlerisch gemäß ist. Sie wird zur erzählenden oder beschreibenden Musik. Sie appelliert an unseren Verstand statt an unser Gefühl. Als fünften Punkt müssen wir noch herausstellen, daß die Musik auch selbst durch ihre Lautwerdung Träger einer bestimmten Handlung sein kann. Die sechste Möglichkeit der Verwendung von Musik im Rahmen einer Hörspielgestaltung ist zwar musikalisch gesehen die selbstverständlichste, aber praktisch betrachtet die seltenste. Es ist der Einsatz der Musik schlechthin als selbständiges, künstlerisches Ausdrucksmittel.

Bei der ouvertürenartigen Musik der Hörspiele ergeben sich nicht besonders neuartige Möglichkeiten und Arbeitsbedingungen, deren Kenntnis für den Regiepraktiker oder den Komponisten wesentliche Bedeutung hätten. Interessant ist nur, wie auch die Tonfilmregie heute die Musik nicht nur als Stimmungsmittel, sondern auch zur szenarischen Erweiterung eines Raumes einsetzt, sie also in gewissem Sinne als akustische Kulisse benutzt. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn im Film das Bild eines Kaffeehauses erscheint, und man bereits die Musik einer noch nicht sichtbaren Kapelle vernimmt. Hier wird der Raum durch ein akustisches Element, das nicht nur in diesem Falle, sondern sehr häufig musikalischer Natur ist, in seinen bildlichen Grenzen aufgeweitet. Es ist nicht notwendig, hierfür einzelne Beispiele zu geben. Bemerkenswert ist aber auch, daß die Tonfilmregie sehr häufig von der Möglichkeit Gebrauch macht, Musik zum Träger einer Handlung zu machen. Immer wird in solchen Fällen zunächst die Tonquelle — wie es beim Rundfunk stets der Fall ist — unsichtbar sein.

Zu Beginn des Filmes „Eine Frau ohne Bedeutung" hört man eine Mädchenstimme ein fröhliches Lied singen, sieht aber im Bild einen ernsten Mann, einen Pfarrer im schwarzen Rock, in sein Haus zurückkehren. Schon aus seinem Gesicht verrät sich eine bestimmte gegensätzliche Einstellung zu diesem fröhlichen Gesang. Es bereitet sich eine dramatische Spannung vor, bei der die andere Seite, also der dramatische Gegner, in seiner Handlungs- und Verhaltungsweise nur durch ein musikalisches Mittel zum Ausdruck kommt. Dieses Beispiel sei geschildert, weil sich aus der teilweisen Verknüpfung mit dem Bild auch die Möglichkeiten für das Hörspiel ergeben. Im Hörspiel, also vor dem Mikrophon, kann bekanntlich immer nur das gegenwärtig sein, was gerade lautbar wird. Vor unserem geistigen Auge sehen wir wesentlich immer d e n Sprecher, der gerade das Wort hat. Die anderen Mitspieler und auch sein Gegenüber stehen dann im Hintergrund, um erst immer im Augenblicke ihrer lautlichen Äußerung für uns deutlich zu werden. Es ist beim Erleben eines Hörspieles außerordentlich schwierig, sich die Anwesenheit mehrerer Personen in einem Raume vorzustellen. Und es ist z. B. ganz unmöglich, einen stummen Beobachter, also z. B. den Lauscher eines Gespräches, dem Hörer deutlich zu machen. Hören wir aber im Hintergrund einer solchen Handlung bestimmte akustische Vorgänge, so werden wir schon eher an die Anwesenheit anderer Personen erinnert. Es wird der imaginäre Raum aufgeweitet.

Gerade dazu bedient sich der Hörspiel-Regisseur ganz ähnlich unserem Beispiel aus dem Film „Die Frau ohne Bedeutung" musikalischer Elemente. Es ist dabei noch zu beachten, daß der Ton einer Geige oder das Spiel einer Kapelle ja nicht nur rein musikalische Eindrücke hervorrufen, sondern uns gleichzeitig auf die Geige oder auf die Kapelle und damit wiederum auch auf die Menschen hinweisen, die diese Musik erzeugen. Es ist gewiß nicht schön und richtig, so Musik zu erleben, aber es kommt bei einer solchen Verwendungsart auch weniger auf das musikalische Element als auf den Bedeutungscharakter an. Genau wie unsere Sprache sich aus Ausdruck und Bedeutung zusammensetzt, genau so kann man der Musik neben ihrer eigent-

lichen Aufgabe, etwas zum Ausdruck zu bringen, auch mit einer gewissen Bedeutung belasten. Wenn wir z. B. in einem Hörspiel einen fröhlich vor sich dahin peifenden Menschen hören, dann werden wir vielleicht sehr schnell über die Melodie hinaus auch den fröhlichen Menschen vor uns sehen. Auch vom Erleben der Orchestermusik her kennen wir solche ähnliche zwangsläufige Vorstellungen. Die einen sehen beim Klang der Trommel die wirbelnden Schläger vor ihren Augen, die anderen sehen beim Vernehmen der schönsten Flötentöne den gespitzten Mund des Bläsers vor sich.

Es wäre aber gewiß eine unerfreuliche und auch nicht besonders bemerkenswerte Feststellung, wenn Musik nur in solcher Weise durch eine zwangsläufige Hinweisung auf Instrumente und Personen im Hörspiel Verwendung finden könnte und eingesetzt werden würde. Nein, — die Musik hat in der Ausgestaltung der Hörspiele und in der vertiefenden Wirkung des Hörspielerlebnisses noch ein gewaltiges Feld an Einsatzmöglichkeiten vor sich. Die bisher dargestellte Art und Weise der Verwendung von Musik beschränkt sich nämlich auf das raumgebundene Hörspiel.

Wir sind zwar gewohnt, auch Musik im Raum zu erleben, d. h. wir sind auf ein Orchester angewiesen, das die musikalischen Erfindungen eines Komponisten ins Akustische überträgt und uns lautbar macht, das ist leider so und wir Menschen werden nie davon abkommen. Aber wir wollen nie vergessen, daß Musik an sich eine Kunstart außerhalb des Raumes ist. Immer wird es das Schönste sein, wenn wir bei einem musikalischen Erlebnis Raum und Umgebung völlig vergessen und uns wie von einer sphärenhaften Musik umgeben fühlen.

Wir müssen nun beachten, daß das Hörspiel und der Rundfunk überhaupt keinen realen Raum kennen. Wir können ihn nur mit akustischen Mitteln vortäuschen oder können ihn beschreiben, um so den Hörern die Illusion eines Raumes zu geben. Viele Menschen sehen darin noch immer eine außerordentliche Benachteiligung des Hörkunstwerkes, es fehlt ihnen die sichtbare Umgrenzung eines Raumes und die deutliche Darstellung der handelnden Personen. Sie übersehen dabei, daß der Künstler immer wieder bestrebt ist, die Fesseln und Grenzen unserer Lebenswirklichkeit, unserer realen Umwelt zu brechen. Dem Rundfunk und damit besonders der Hörspielkunst ist von vornherein die Freiheit vom Raume geschenkt. Damit ist das Hörspiel keineswegs ein mangelhaftes Kunstwerk, das vielleicht vor dem Bühnenschauspiel zurückstehen müßte, sondern es ist eine neue Kunstform. Das Hörspiel kann in Gebiete vorstoßen, die, abgesehen von der Musik, allen anderen Künsten einschließlich der Bühnenkunst, verschlossen sind. Es kann die unsichtbare Welt zur Darstellung bringen. Es kann genau wie die Musik geistige und seelische Eindrücke in uns hervorrufen, deren Tiefe und Schönheit ganz und gar von der Kraft unserer Phantasie abhängig sind. Diese Funkbühne hat dann einen transzendenten Charakter.

So raumlos, so überirdisch und sphärenhaft die Musik im letzten Sinne sein kann, so raumlos erdenfern und rein-geistig kann auch das Hörspiel gestaltet sein. Wer dieses Besondere der Funksituation erfaßt hat, wird die im Wesen begründete nahe Beziehung der Musik zur Hörspielkunst sofort erkennen. Hier liegen ohne Zweifel auch noch immer unausgeschöpfte Möglichkeiten für einfühlungsstarke Komponisten.

Das Hörspiel ist auf die akustischen Mittel beschränkt, und darin beruht seine Eigenart und Stärke. Hier ist die Brücke zur Musik, die nach Schopenhauer „einzig und allein in und durch die Zeit mit gänzlicher Ausschließung des Raumes perzipiert wird". Nietzsche hat diese Erkenntnis später auf eine einfache Formel gebracht, die besonders nahe die Musik zu der hier gemeinten raumlosen Funkkunst in Beziehung bringt: „Musik verleiht metaphysische Bedeutsamkeit".

Denken wir nur einmal an rein geistige Stimmenspiele, an das Auftreten allegorischer Figuren, wie z. B. den Tod, so wird uns klar, daß solche Vorgänge im Rundfunk, der unserer Phantasie keine Grenzen setzt, stärker wirken müssen als auf der Bühne. So wurden z. B. in der Inszenierung des Deutschlandsenders „Das schnellere Schiff" von Luserke unter der Regie von Gerd Fricke die unsichtbaren Kräfte und Mächte durch die Ausdruckskraft der von F. H. Heddenhausen dazu komponierten Musik viel stärker für den Hörer lebendig als durch alles, was darüber gesagt wurde. Ähnliches gilt auch für die von Otto Heinz Jahn zur Darstellung gebrachten und zum Teil selbstgeschriebenen Funk-Kantaten. Wir erinnern nur kurz an die Weizenkantate und die große Sendung zum Geburtstag des Führers „Der Flug zum Niederwald". In diesem Zusammenhang ist es auch notwendig, auf Herbert Windt hinzuweisen, der gerade für Hörkunstwerke dieser Art eine besonders prägnante Musik zu schreiben versteht, — eine Musik, die wirklich den künstlerischen Grundlagen und Bedingungen des Rundfunks entspricht. Windt bemüht sich im besonderen, zu den Werken nicht nur eine stimmungsfördernde Musik zu schreiben, sondern den Hörer noch über das

Wort hinaus mitzureißen und emporzuführen. In solcher Einstellung schuf er z. B. auch die Zwischenmusik zu den Funkberichten vom Marathonlauf der Olympischen Spiele. Oft ist es, als ob in Windts Kompositionen, wie z. B. zur „Deutschen Passion", Dämonen und Mächte miteinander ringen. Und dort, wo seine Musik einen heroischen Charakter annimmt, führt er den Hörer über den künstlerischen Eindruck hinaus zu einer neuen Grundhaltung, ja wir können sogar sagen zu einer Weltanschauung.

Die Musik im Hörspiel hebt nämlich auch das Wort auf eine neue Ebene, und damit wird die Musik zur natürlichen Schwester des Hörspiels. Sie macht es möglich, das Erlebnis eines Hörkunstwerkes unter Umständen zu einem wahren metaphysischen Erlebnis auszugestalten. Musik kann an die Stelle des Wortes treten und mehr ausdrücken und stärker wirken als das gesprochene Wort. Dafür zum Schluß noch ein Beispiel aus dem Hörspiel „Douaumont" von Eberhard Wolfgang Möller.

Der aus dem Krieg spät heimgekehrte Vater erzählt in einem Kaffeehaus, dessen Musikkapelle im Hintergrund leise zu hören ist, von den Erlebnissen des großen Krieges und von den Kämpfen um Douaumont. Allmählich steigert sich seine Erzählung zur Vision. Wir alle sind mit ihm in Douaumont. Während sich die Worte seiner Rede immer weiter steigern, werden sie unaufdringlich von Musik untermalt. Es ist die Kapelle des Kaffeehauses, das erkennt man am instrumentalen Klang. Längst aber sind wir in einer anderen Welt. Wir sind in Douaumont. Es ist eine andere Musik. Es ist die Erzählung der Schlacht. Dort, wo der Soldat schweigen muß, gibt uns die Musik das Unaussprechliche des gewaltigen Geschehens. Längst schweigt der Vater, und dennoch redet Musik wie aus seinem Mund. Sie berichtet uns das Unsagbare. Längst ist auch das Kaffeehaus vergessen. Da ertönt in die Musik hinein plötzlich die Stimme des zuhörenden Sohnes mit den Worten: „Sprich weiter ...! Vater .. wir hören! ..." Und weiter tönt die Musik und berichtet von Douaumont. Es ist der Heldengesang des großen Krieges. —

Die einfachen Worte des Sohnes erheben hier die Musik zur Sprache des Unaussprechlichen und geben so den Klängen ihren höheren Sinn und ihre tiefere Bedeutung. Zugleich weitet sich durch das „Wir hören! ..." die unsichtbare Gemeinde der Zuhörer zur Volksgemeinschaft. Alle nehmen an dem Erlebnis des großen Krieges teil. Die geheimen Kräfte der Musik haben uns alle dem gewaltigen Erleben verbunden. Nichts hindert den Flug unserer Phantasie. Die Vision des Heimkehrers führt uns durch die Ausdruckskraft der Musik zur eigenen, inneren Schau. —

Das ist Musik im Hörspiel, Musik aus dem Hörspiel und Musik für das Hörspiel.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

„Keine Angst vor der Sinfonie"

Von Kurt Herbst-Berlin.

Professor Dr. Peter Raabe unterzog sich in einer Sendereihe des Deutschlandsenders „Keine Angst vor der Sinfonie" der Aufgabe, allgemeinen Vorurteilen gegenüber sinfonischen Musikwerken wirksam entgegenzutreten. Bestehen diese Vorurteile zumeist in der falschen Annahme, daß man zum richtigen Hören sinfonischer Musik eine besondere Fachkenntnis haben müßte, so setzt in Wirklichkeit die sinfonische Musik zunächst auch nichts mehr voraus wie alle andere Musik, für deren musikalische Vorgänge — kurz als Tonsprache bezeichnet — wir alle ein musikalisches Gehör(sempfinden) haben müssen. Das Wort Tonsprache erscheint hier darum sehr angebracht, weil jedes Musikstück durch die Art seiner Klangbildung einen bestimmten Ausdruck besitzt, der uns über unseren musikalischen Gehörs- oder Klangsinn hinaus auch „innerlich" berührt und uns in eine entsprechende Erlebnisstimmung versetzt. Worin sich nun hierbei die künstlerische Musik von der sogenannten Unterhaltungsmusik unterscheidet, ist dies, daß die künstlerische Musik nicht allein an eine rein klangliche Befriedigung unseres Gehörs- oder Klangsinnes denkt, sondern alle ihre musikalischen Vorgänge mit einem innerlich ausgeprägten Musikerleben verbindet und im Zusammenhang damit besonders zu steigern weiß. Dieses Musikerleben, das also vornehmlich durch die künstlerisch gestalteten Musikklänge in uns ausgelöst wird, wurzelt so direkt in der Welt

unserer Gefühle und Empfindungen, wie sie in ihrer Gesamtheit zur Grundlage unseres Wesens gehören.

Das Besondere einer solchen künstlerischen Musikgestaltung, dessen „Betrachtung" man im einzelnen zur musikalisch-fachlichen Beurteilung, niemals aber zum Musikhören braucht, besteht deshalb eigentlich „nur" in der charakteristischen und künstlerisch-eigenen Ausdrucksform der musikalischen Themen und Motive sowie in deren ausgeglichener kompositorischen Verarbeitung zu einem künstlerisch geschlossenen Ganzen, das uns in seinem musikalischen Gesamtausdruck innerlich so zu erfüllen vermag, daß wir zum richtigen Musikhören eigentlich nicht mehr brauchen als die volle Hingabe an das klingende Werk.

Daß natürlich bei dieser vollen Hingabe jeder Hörer die Grundbedeutung der musikalischen Klänge im Sinne der allgemein-gültigen Tonsprache erfassen muß, betonte Professor Raabe damit, daß er seine Musikbeispiele aus der Zeit der Vorklassik bis zur letzten Vergangenheit (Romantik) wählte — Musikwerke, deren Konsonanz- und Dissonanzbildungen für jeden Musikhörer unseres Kulturkreises heute an sich so klar sind, daß wir den Ausdruck eines aus dieser Tonsprache gestalteten Musikstückes unmittelbar nacherleben können. Die Anfrage eines Hörers, warum er denn nicht in dieser so überzeugenden Weise bis zur neuen, sogenannten modernen Musik vordringe, gab dem Vortragenden einen passenden Anlaß, darauf hinzuweisen, daß auch unsere gute moderne Musik mit den gleichen Erlebniszusammenhängen ringt wie die Musik der Vergangenheit, daß sich jedoch die Tonsprache der modernen Musik in besonderer Weise verändert bzw. weiterentwickelt habe. Hier setzt dann aber für den Hörer die Aufgabe ein, sich mit seinem Gehörsempfinden auch auf die neuen, vielfach ungewohnten Klangbildungen einzustellen. Diese Aufgabe, die, wie Prof. Raabe hervorhob, auch in früheren Zeiten, beispielsweise bei den Werken Richard Wagners, bestanden hat, muß ein jeder zunächst einmal rein gehörsmäßig lösen, und eine gute Programmgestaltung unserer heutigen Musikpflege hat im Hinblick auf diese Aufgabe darauf zu achten, daß sie ältere und neue Musikwerke in passender Weise miteinander verbindet.

Wenn wir hier nun den Sinn der Raabeschen Ausführungen in sehr gedrängter Form zusammengefaßt haben, so müssen wir noch darauf hinweisen, daß Professor Raabe in den 5 Sendefolgen diese ebenso wichtigen wie schwierigen Fragen in einer solch ausgezeichneten und klaren Weise vor einem vielseitig besetzten Rundfunkhörerkreis behandeln konnte, daß seine erklärenden Worte und die stets daran angeschlossenen Musikdarbietungen, die das Große Orchester des Deutschlandsenders unter seiner Leitung vortrug, gerade für diejenigen ein überzeugender Begriff geworden sind, die bisher wohl am stärksten die Vorurteile gegenüber der sinfonischen oder überhaupt gegenüber der künstlerischen Musik vertreten haben.

Dieser Hinweis auf einen so wirksamen Zusammenhang mit dem Rundfunkhörerkreis bei einem nicht leichten Thema muß uns weiterhin veranlassen, noch von einem besonderen Beispiel echter Rundfunkkunst auf funkmusikalischem Gebiet zu sprechen — ein Beispiel, das zugleich als wichtiger und wegweisender Beitrag für die Musikpflege im Rundfunk anzusehen ist:

Denn wo doch das Rundfunkprogramm in großen Ausmaßen auf den verschiedensten Musikarten aufgebaut ist, braucht der Hörer bestimmte Anhaltspunkte in der Auswahl seines musikalischen Hörprogramms. Selbst wenn er zur Gruppe derjenigen gehört, die diese Programmwahl nicht willkürlich, sondern an Hand einer Programmzeitschrift vornehmen und sich dabei bewußt von einem bestimmten Musikverlangen leiten lassen, so kann nicht von jedem verlangt werden, daß er nun mit den kurzgefaßten Fachbegriffen der funkmusikalischen Programmsprache vertraut ist. Durch die hier beschriebene Sendereihe ist aber wieder einmal jedem Hörer überzeugend bestätigt worden, daß alle Kunstmusik nicht nur eine Sache des bloßen Hörens ist, sondern den ganzen inneren Menschen zum Miterleben auffordert. Dieses musikalische Erleben, das unmittelbar, also ohne weiteren Erklärungen beim Musikhören in uns ausgelöst wird, fordert von uns eine innere Erlebniseinstellung und entsprechende musikalische Hörbereitschaft, so, wie wir es oben als „volle Hingabe ans klingende Werk" bezeichneten. Wenn wir zum richtigen Musikhören vorher etwas von dem betreffenden Musikstück wissen müssen, so braucht dies keineswegs in musikalischen Fachkenntnissen zu bestehen, sondern in einer zweckmäßigen, zuverlässigen Orientierung über den musikalischen Gesamtausdruck, damit wir dann als Hörer unsere innere Erlebnisbereitschaft gegenüber dieser Musikart bejahen und uns dem Musikvortrag voll und ganz hingeben können.

Demgegenüber möchte man manchmal an die Gefahr einer musikalischen Verflachung denken, wenn z. B. heute bei den vorhandenen technischen Mitteln jemand auf der einen Seite jederzeit sehr leicht über das Erklingen aller Musikarten verfügen kann, auf der anderen Seite sich aber nicht

im gleichen Maße der Erlebniszusammenhänge, die mit allen diesen verschiedenen Musikarten verschiedentlich gegeben sind, bewußt ist. Jedoch brauchen wir hier nicht die Bedenken zu überspannen. Denn die gesamte Kulturhaltung des neuen Deutschlands, die auch die Erlebniszusammenhänge aller Kunstformen in sich einschließt, wird sich so auch immer stärker in den musikalisch-kulturellen Zusammenhängen der verschiedenen Musikarten auswirken.

Wenn dieser Fragenkreis noch besonders für die Musikpflege und Musikausübung des Rundfunks eine Rolle spielt, so ist dies von jeher mit dem Verhältnis von Musik und funkischer Vermittlungsform gegeben. Diesen Fragen kommt aber wiederum die organisatorische Einheit unseres heutigen Rundfunks zugute, der sich mit der Einheit seines Hörerkreises auch wirksam für diejenigen Kunstfragen zur Verfügung stellen kann, die zu seiner musikalischen Programmbildung und Musikvermittlung gehören.

In diesem Sinne sprach auch aus der vom Präsidenten der Reichsmusikkammer geführten Sendereihe der Grundsatz, daß da, wo Musik in so reichlichem Maße ertönt wie im Rundfunk, auch notwendigerweise in gewissen Abständen allgemeine Fragen über die musikalische Sinnebedeutung erörtert werden müssen. Erstaunlich war aber hier noch die so wirksame Vortragsweise von Prof. Raabe, die zeigte, daß die Behandlung von musikalischen Kunstfragen im Rundfunk ebenso lebendig durchgeführt werden kann wie die Musik selbst. Und jeder wird dabei wieder erkannt haben, daß Musik eine an sich begriffslose Kunst ist, was aber nicht etwa heißt, daß man von der Musik, ihrem Wert sowie von den verschiedenen Musikarten u. a. keinen „Begriff" haben soll.

Funkmusikalische Auslese

Berlin (20. November u. 4. Dezember): Das 2. und 3. Konzert vom diesjährigen Schuricht-Zyklus des Reichssenders Berlin zeigen in besonderer Weise die sehr klar durchgeführte Absicht, sich neben der Vorführung älterer Musikwerke auch mit den Ergebnissen der neuen Musik auseinanderzusetzen. Diese Absicht war besonders im 2. Konzert (20. Nov.) vertreten, das drei Uraufführungen voranstellte, danach zur Olympischen Festmusik von Werner Egk überleitete, um dann mit der h-Moll-Sinfonie von A. Borodin zu schließen. Wir haben nachher (Deutschlandsender) Gelegenheit, auf die Festmusik von Egk besonders einzugehen, und wollen uns hier auf eine Betrachtung der genannten Uraufführungen beschränken. Es handelt sich um eine Ballet-Ouvertüre des Deutsch-Balten Boris Blacher, der hier ein kurzgefaßtes, prägnantes Motiv im harmonisch-modernen Sinn entwickelt und bei der kompositorischen Behandlung rhythmisch sehr beweglich ist. Jedoch hat das Stück einen merkbar auftaktigen Charakter, der sich aber wohl bei der zu erwartenden Uraufführung des ganzen Balletts „Fest im Süden" (Staatstheater Kassel) positiver auswirken wird. Danach folgte das Konzertstück für Harfe und Orchester von Ulrich Sommerlatte, das harmonisch sehr großzügig ist, diese Großzügigkeit bei seiner zumeist chromatischen Sequenzmelodik nicht ganz zu rechtfertigen weiß. Edmund von Borcks Concertino für Flöte und Streichorchester zeigt dagegen bei seiner melodischen und harmonischen Gestaltung eine musikalische Geschlossenheit und Eigenheit, deren Einheitlichkeit manchmal an einzelnen Stellen durch die lebhafte „Motorik" stark aufgelockert wird.

Das 3. Konzert begann Carl Schuricht mit der 1. Sinfonie des bekannten, im Jahre 1882 geborenen Italieners G. Fr. Malipiero. Der Komponist entwickelt seine Melodik aus Quintklängen und zeigt hierbei eine gewisse Neigung zur sog. Kirchentonalität, die jedoch durch eine harmonisch sehr freie und straff aufgebaute Durchführung stark erweitert und verselbständigt wird. Danach hörten wir die Märchensuite „Ma Mère l'Oye" von Maurice Ravel, der hier zu fünf phantastischen Märchenbildern eine programmartige Musik komponiert hat und seine klanglichen Einfälle in der kühnsten Weise verwendet. Diesen Werken folgte die 4. Sinfonie von Tschaikowsky. — Einer ähnlichen Programmeinteilung folgte Schuricht auch bei seinem Gastspiel im Reichssender.

Stuttgart (8. Dezember), wo er die eben besprochene Ballettouvertüre von Blacher wiederholte und darauf die Orchestermusik mit Klavier von Rudolf Wagner-Regeny, der selbst den Solopart spielte, folgen ließ. Dem Werk ist überall eine stilistische Klarheit zu eigen, so z. B. im ersten Teil, wo der Komponist ein rhythmisch sehr klares Motiv in Moll (sog. reines oder aeolisches Moll) vorstellt und an der Linie dieser Motivbildung festhält, um sie nun durch terz. verwandte Dur-Moll-Klänge zu erweitern und musikalisch zu steigern.

Stuttgart (22. November) brachte die Funk-Uraufführung des „Requien" von Bruno Stürmer. Das Werk kann sich einer ausgezeichneten Chor- wie überhaupt Gesangsbehandlung rühmen, die von einem selbständig gestalteten Orchesterpart begleitet wird. Weiter muß die ausdrucksstarke Melodik hervorgehoben werden, die mit einer gleichgearteten, klanglich eigenen Harmonik verbunden ist. Bernhard Zimmermann, der die Aufführung leitete, zeigte ein großes Verständnis für das Werk.

Hamburg (2. Dezember) stellte uns in seiner Sendereihe „Die nordische Brücke" sehr charakteristische Orchesterwerke aus Norwegen, Schweden und Finnland vor, und zwar: 1. die Rokokovariationen über eine alte Bergensische Melodie von Johan Halvorsen; 2. Partita für Violine und kleines Orchester von Ture Rangström und 3. die 7. Sinfonie von Jean Sibelius. Das Charakteristische aller dieser nordischen Komponisten ist der Hang zur Variation, deren Gestaltungsprinzip auch dann mehr oder weniger bemerkbar ist, wenn der Komponist, wie beispielsweise Ture Rangström, keine direkten Variationen schreibt. Konzertmeister Hamann zeigte sich hierbei als vortrefflicher Solist. Das ganze Programm wurde von Helmuth Thierfelder sehr gut zusammengehalten und schloß mit der erwähnten Sinfonie des in Deutschland bereits genügend bekannten und geschätzten Sibelius.

München (6. Dezember): Kapellmeister Winter brachte zum Abschluß des Sonntagskonzertes die Uraufführung der als Programm-Musik bezeichneten Orchesterkomposition „Juvenilia" aus der Feder des Amerikaners Blamey-Lafone und erreichte durch eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe des Werkes eine sehr klare Darstellung der orchestral sehr anspruchsvollen Komposition. Das Werk besitzt eine selbständig ausgebaute Modulationsfarbigkeit, deren Klänge vom Komponisten musikalisch gut entwickelt und äußerst wirksam verarbeitet und verbreitert sind. Dabei zeigt Blamey-Lafone eine so in sich verselbständigte Form sowie eine durch instrumentationstechnische Einteilungen erreichte Ausgeglichenheit, daß wir die Bezeichnung des Werkes als Programm-Musik lediglich der Programmangabe entnehmen möchten.

Deutschlandsender (18. Dezember): Der Deutschlandsender hatte Werner Egk und Paul Hoeffer eingeladen, ihre mit der Goldmedaille preisgekrönten Werke für Solo, Chor und Orchester, nämlich die „Olympische Festmusik" (Egk) und den „Olympischen Schwur", in einer besonderen Sendung selbst zu dirigieren. Das Werk von Paul Hoeffer entwickelt eine sehr asketische Haltung, wobei der Komponist beispielsweise seine Motive sequenzartig nach anderen Tonstufen seiner Moll-Skala transponiert. Der Komponist zeigt hierbei eine durchaus künstlerisch selbständige Haltung, deren Selbständigkeit aber bis zur Abkehr von den grundlegenden Intervall-Bedeutungen unserer bisherigen Tonsprache reicht. Wir werden ohne weiteres mit Paul Hoeffer einig gehen in der Ansicht, daß es eine besondere Aufgabe unserer Gegenwart sein muß, unsere musikalischen Ausdrucksformen weiter zu entwickeln und zu steigern. Doch beschreitet hier Hoeffer bei der Neubildung seiner Intervallbeziehungen und sonstigen Tonzusammenhänge Wege, deren stilistischer Ausgangspunkt uns selbst bei weitgehendster Erwägung der musikalisch-kulturellen Entwicklungsmöglichkeiten unklar bleibt.

Werner Egk's „Olympische Festmusik" hörten wir zum ersten Male in seiner ganzen Geschlossenheit und haben danach einen vollständigeren Eindruck erhalten, als wir ihn in unserer November-Chronik nach einer Teilaufführung der zwei ersten Satzteile beschrieben haben. Daß das Werk rhythmisch besonders betont und im klanglichen Ausdruck manchmal etwas unnachgiebig ist, liegt im Gesamtausdruck einer „Olympischen Festmusik" begründet. Den musikalischen Gesamtaufbau könnte man nach der klanglichen Seite hin etwa so umschreiben, daß der Komponist von einem durch Nebenharmonien stark erweiterten F-Dur ausgeht, dessen Erweiterung er als eine klangliche Einheit auffaßt. Aus diesem Material gewinnt er seine thematischen Bildungen, aus denen er zugleich den Sinn seiner harmonischen Klänge ableitet. Die melodischen und harmonischen Spannungen behält auch dieses Material bei, wo sich aus ihm zum Schluß der reine F-Dur-Charakter immer stärker herausbildet (bis zur Bläseroktave F—f). War dieses erweiterte F-Dur bisher die Triebkraft der ganzen Klangentwicklung und Klangbildung, so gibt der Komponist jetzt diesem „F" — ein sehr guter Einfall! — die Bedeutung einer Dominante und läßt nun auf diese Dominante in einer sehr wirksamen Form das ganze Werk mit dem hinzutretenden Chor in B-Dur schließen.

Im Querschnitt:

Aus der Reihe der mannigfachen Musikdarbietungen seien noch folgende Sendungen hervorgehoben: Felix Woyrsch dirigierte im RS. Hamburg (25. Nov.) seine jüngste Sinfonie, Nr. V in D-Dur, op. 75, und zwar mit der Neugestaltung des letzten Satzes als Uraufführung. — Der ita-

lienische Meisterkomponist Alfredo Casella dirigierte im RS. München (25. Nov.) Stücke aus seiner Oper „La donna serpente" sowie die für seine Kompositionshaltung charakteristischen Werkbearbeitungen alter Meister. — RS. Leipzig (27. Nov.) veranstaltete ein großes Abendkonzert unter Leitung des Japaners Graf Hidemaro Konoye aus Tokio als Gastdirigent. Interessant war natürlich die alte „japanische Hofmusik", dann aber auch die genaue und rhythmisch pointierte Haltung, in der der Japaner die Werke unseres Kulturkreises sehr gut interpretierte. — Fast gleichzeitig brachte RS. Hamburg ein sehr gutes Programm, das G. A. Schlemm mit sicherer Umsicht leitete. Es umfaßte Werke von H. F. Schaub, Mark Lothar, Werner Egk und v. Reznicek und bildete eine sehr einheitliche Linie. — Wilhelm Buschkötter stellte sich im Abendkonzert des RS. Stuttgart (6. Dez.) als der neue 1. Kapellmeister des großen Funkorchesters vor. Er zeigte beispielsweise bei dem Scherzo von Berlioz eine sehr gut ausgefeilte, exakte und die einzelnen Instrumentengruppen gut ausgleichende Orchesterführung. Nur bei der abschließenden Brahms-Sinfonie (hauptsächlich beim 1. Satz) fiel diese sehr exakte, bzw. hier sehr pointierte Wiedergabe auf, bei der wir lieber eine etwas mehr lyrisch gebundene Dynamik festgestellt hätten. — RS. Leipzig (7. Dez.) veranstaltete in Gemeinschaft mit der NS.-Kulturgemeinde im Gewandhaus unter Leitung von Hans Weisbach einen ausgezeichneten ungarisch-italienischen Abend, von dem wir u. a. das erste und letzte Programmwerk, nämlich den „Psalmus hungaricus" für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester, Werk 13, von Kodály und die „Pinien von Rom", sinfonische Dichtung von Respighi, hervorheben wollen, weil gerade durch diese Werke das gestellte Thema vortrefflich charakterisiert wurde. — Der deutsche Rundfunk (8. Dez.) übernahm aus London in der Folge der „Europäischen Konzerte" die Sendung „Die leichte britische Oper der letzten 200 Jahre". Es war für uns interessant, bei dieser sehr guten Programmausführung zu beobachten, wie die Musik bei der englischen komischen Oper gegenüber dem Text stets einen formal geschlossenen Abstand beibehält. — RS. München (16. Dez.) übertrug aus Nürnberg eine sehr nachhaltig wirkende Aufführung der Paul Graenerschen „Marienkantate", die der Komponist selbst dirigierte. Am gleichen Tage übernahmen auch sehr viele deutsche Sender das Deutsch-Italienische Wohltätigkeitskonzert aus Rom, das unter der musikalisch exakten Leitung von Kapellmeister B. Molinari stand und bei dem u. a. auch die deutsche Erna Berger mitwirkte. — Das Peter-Quartett brachte im Deutschlandsender (17. Dez.) eine ganz ausgezeichnete Aufführung des klanglich sehr ausgeglichenen c-Moll-Streichquartetts von Philipp Jarnach. — Der deutsche Rundfunk feierte in mannigfacher Weise den 150. Geburtstag Carl Maria von Webers. Einen besonderen Beitrag lieferte hierzu der RS. Leipzig (18. Dez.), der eine äußerst klare und somit auch funkisch wirksame Festaufführung des „Freischütz" vorbereitet hatte. Das künstlerische Vertrauen, das man mit Recht gerade auf diese Sendung gesetzt hatte, läßt sich aus der Teilnahme vieler deutscher und ausländischer Sender erkennen.

Kurt Herbst.

Die Schallaufnahmen im Dienste neuer Volksliedforschung

Von Werner Danckert-Jena.

Seit den Tagen der ersten Volkslied-Sammlungen im 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart beschränkte sich die Tätigkeit der meisten Volksliedsammler auf die schriftmäßige Aufzeichnung von Wort und Weise. Die Erfindung und Vervollkommnung der phonographischen Aufnahmetechniken in den letzten sechs Jahrzehnten hat hierin nur wenig Wandel gebracht. Immer noch hält die überwiegende Mehrzahl der Sammler an den Sammelmethoden des vortechnischen Zeitalters fest. Was die Phonogramm- und Schallplattenarchive bislang an Aufnahmen abendländischer, insonderheit deutscher Volksmusik bergen, fällt gegenüber der Masse des außereuropäischen Klanggutes kaum ins Gewicht.

Hier gilt es, künftighin Wandel zu schaffen. Textwie Melodiesammler, Germanisten wie Musikhistoriker, sollten sich darüber im Klaren sein, daß bloße Aufzeichnungen — sie mögen von fachkundigster Hand herrühren — niemals als volkskundliche Quellen im eigentlichen und ursprünglichen Sinne gelten dürfen. Vielmehr handelt es sich bereits um subjektive Ausdeutungen, um mehr oder minder schematische Ausschnitte aus der Fülle des anschaulich Dargebotenen. Dies gilt im besonderen Maße für die musikalische Seite des Volksgutes. Sämtliche älteren Liedsammlungen bringen nur den nackten Melodieumriß, ohne die feineren gestalthaften Züge von Rhythmus, Agogik, Dynamik,

Artikulation, Klangfärbung auch nur andeutungsweise zu berücksichtigen. Gerade diese qualitativen Züge, diese Eigenheiten der Vortragsweise sind es jedoch, die der neueren Forschung immer entschiedener als bedeutsame Ansatzpunkte volkskundlicher Erkenntnis entgegentreten. Nicht nur das Was, sondern auch das Wie des Singens und Musizierens birgt wichtige Aufschlüsse. Mancherlei, was dem Aufzeichner bei flüchtiger Betrachtung ohne Kenntnis tieferer geschichtlicher Zusammenhänge als nebensächlich und daher der Beachtung unwert erscheint, mag späterhin, wenn die vergleichende Forschung ihr Augenmerk auf die übergreifenden Zusammenhänge richtet, zu einer Erkenntnisquelle erster Ordnung aufrücken. Ein kleines Beispiel mag zur Verdeutlichung dienen. Daß in manchen Jodlern des Alpengebietes seltsam abwärtsschleifende, portamentoartige Schlußwendungen vorkamen, fand in den bisherigen Aufzeichnungen kaum Beachtung. Neuerdings stellt sich heraus, daß diese „Vortragsmanier" gerade eine der ältesten und ursprünglichsten Stilschichten ostalpenländischen Singens kennzeichnet.

Jeder Kundige weiß, daß Melodien wandern und auf ihrem Wege Form- und Ausdrucksänderungen unterliegen. Man hat von Abschleifungen, ja vom „Zersingen" gesprochen, ohne zu bedenken, daß es sich ja nicht um mechanische, sondern um lebendige Vorgänge handelt, denen zwar mitunter eine auflösende, vielfach aber auch eine neuschöpferische Regung innewohnt. Der Gestaltwandel wandernder Liedweisen vollzieht sich, wie neuere Forschungen gezeigt haben, keineswegs willkürlich oder zufällig, sondern in stetigem Zusammenhang mit der Lebensverfassung und allgemeinen Musikalität der aufnehmenden Volksteile (z. B. Stämme oder Volksorganismen, Nationen). Zwar gewähren die älteren Melodieaufzeichnungen und Volksliedsammlungen in diese hochbedeutsamen Wandelvorgänge beim Liedaustausch verschiedentlich Einblick, aber wiederum nur insoweit, als das bloße Tongerüst der Melodien zur Erörterung steht. Es wäre indessen oft ebenso wichtig, ja wichtiger noch, zu wissen, auf welche Weise eine Volksmelodie in einer bestimmten Landschaft gesungen wird, wie sie in den verschiedenen deutschen Gauen immer aufs neue auch im Vortrag abgewandelt und umgedeutet wird. Eine musikalische „Mundartenforschung" könnte z. B. nur auf Grund von getreuen Schallbildern, niemals an Hand bloßer Noten- und Textaufzeichnungen entwickelt werden.

Diese Beispiele mögen vorerst genügen, um klar zu legen, welche grundsätzliche Bedeutung den neueren Aufnahmeverfahren für die volkskundlich-musikwissenschaftliche Quellenbeschaffung zukommt. Ohne den hohen Wert, ja die Unersetzlichkeit der bestehenden Volksliedsammlungen mit ihren Aufzeichnungen nach Gehör anzuzweifeln, muß doch mit aller Entschiedenheit gesagt werden, daß diese Quellenlage den Erkenntnisansprüchen und den besonderen Fragestellungen der gegenwärtigen Volksliedforschung nicht mehr Genüge tun kann. Heute gilt es mehr denn je, die tönenden Ausdrucksformen des Volksliedes in ihrer ganzen sinnlichen Fülle und nicht nur in der kulturellen Sonderart, sondern in der ganzen Tiefe und Breite ihrer Daseinsverwurzelung ans Licht zu rücken. Aufs dringlichste benötigen wir volkskundliche Schallarchive, Phonotheken, die sich dieser Zielsetzung bewußt wird.

Da erhebt sich nun abweislich die Frage nach dem geeigneten Aufnahmeverfahren. Bei dem raschen Wandel der Schalltechnik innerhalb der letzten Jahrzehnte ist es klar, daß hier keine endgültigen und unwiderruflichen Lösungen vermittelt werden können. Wohl aber mag der Versuch gewagt werden, den Gesichtskreis gegenwärtiger Erfahrungen wertend zu überschauen.

Die älteren, mechanisch-akustischen Verfahren scheiden meines Erachtens von vornherein aus, da ihre Klangtreue den gesteigerten Ansprüchen, welche die gegenwärtige Forschung an ihren Stoff stellen muß, nicht zu genügen vermag. Edison-Phonograph und akustische Schallplattenaufnahme mögen ihrer Handlichkeit wegen allenfalls noch bei völkerkundlichen Forschungen in entlegenen Gebieten ihre Hilfsdienste verrichten: für die Quellenbeschaffung in Europa, insonderheit als archivalische Grundlage für die deutsche Volksliedkunde kommen sie nicht ernstlich mehr in Betracht. Die elektrisch aufgenommene Schallplatte möchte wohl — in industriemäßiger Vollkommenheit hergestellt! — befriedigen; sehr viel weniger günstige Ergebnisse liefern zumeist die behelfsmäßigen Elektroaufnahmeverfahren auf Gelatineplatten u. ä. m., die jedoch aus Gründen der Handlichkeit für Forschungszwecke hauptsächlich in Betracht kommen. Keine mechanische Klangaufzeichnung gestattet bekanntlich eine restlose Abtastung. Am schlimmsten steht es wiederum um den alten Walzenphonographen, dessen „Tiefenschrift" nur durch einen runden, kugelförmigen Wiedergabestift Abtastung finden kann; von dem idealen Grenzfall der genau punktförmigen Abtastung ist man hier also am weitesten entfernt.

Durch hervorragende Klangtreue zeichnet sich das magnet-elektrische Verfahren in seiner neueren, vervollkommneten Gestalt aus. Hier ist vor allem das „Magnetophon" der AEG. zu nennen, eine Fortbildung des alten Poulsenschen „Telegra-

phons", die magnetisierte Filmbänder zur Grundlage der Klangwidergabe wählt. Zwar ist die vollständige Aufnahmeeinrichtung ziemlich schwer und umfänglich, auch erfordert sie vorerst noch Anschluß an ein Lichtstromnetz, doch wären dies wohl keine unüberwindlichen Hemmnisse für die Anwendung des Geräts im innerdeutschen Gebiet. Zu den besonderen Vorzügen des Verfahrens wird man die Betriebssicherheit und Ungezwungenheit der Aufnahmen rechnen dürfen. W. Sichardt, der unlängst im Auftrage des Jenaer Musikwissenschaftlichen Seminars eine größere Zahl von vorzüglich gelungenen Magnetophon-Aufnahmen aus der Schweiz heimbrachte, konnte gerade in dieser Hinsicht überaus günstige Erfahrungen sammeln. Urwüchsige Gebirgssänger z. B., die gewiß nicht dazu zu bringen wären, ihre frei ausschwingenden Jodler und Juchzer ohne wesentliche Einbuße an Lebendigkeit einem Phonographentrichter anzuvertrauen, musizierten frei und ungezwungen vor dem Aufnahmemikrophon des magnetelektrischen Geräts, und die gute Qualität der Wiedergabe (die das Verfahren unmittelbar nach der Aufnahme zuläßt) wirkte als ein günstiger Ansporn auf ihren Musiziereifer.

In dieser Hinsicht wäre der Tonfilm in seiner heute gemeinüblichen Technik nicht unmittelbar wettbewerbsfähig. Denn die lichtelektrisch bespielte Filmspule bedarf ja zunächst photochemischer Behandlung (Entwicklung und Fixage), wie jeder Bildstreifen, bevor sie wiedergabebereit ist. Zwar wäre der Tonfilm nach seiner klanglichen Rangstufe (physikalisch gesprochen: nach seinem Frequenzbereich) durchaus in Erwägung zu ziehen, aber der psychologische Vorzug der unmittelbaren Wiedergabefähigkeit ist für den Volksliedsammler gewiß nicht zu unterschätzen.

Mir scheint, daß im gegenwärtigen Stande der Technik nur noch ein Aufnahmeverfahren neben dem magnetelektrischen in den Kreis der Betrachtung zu rücken ist: das vor einigen Jahren erfundene „tönende Buch". Ein geschwärzter Schmalfilm wird von einem elektromagnetisch gesteuerten Griffel geritzt und bei der Wiedergabe lichtelektrisch abgetastet. Das Verfahren gleicht also in seinem reproduktiven Teil dem älteren Tonfilm, wogegen die Aufnahme sich nicht nur durch große Einfachheit (sofortige Wiedergabebereitschaft), sondern auch durch höheren Frequenzbereich auszeichnet. Magnetophon und tönendes Buch zeigen — im Gegensatz zur akustisch-mechanischen Schallaufzeichnung — keine mechanische Beanspruchung und Abnutzung des Werkstoffes. Die Abtastung erfolgt dort magnetelektrisch, hier lichtelektrisch, also ohne mechanische Einwirkung. Ein nicht unwesentlicher Gesichtspunkt ist schließlich die archivalische Eignung, die Zeitbeständigkeit der Phonogramme. Abschließende Erfahrungen stehen in dieser Hinsicht noch nicht zu Gebote. Am schlechtesten schneiden abermals die Edison-Phonogramme ab: weder Walzen noch Matrizen sind so dauerhaft und zeitbeständig, wie man es von einem archivalischen Quellenstoff erwarten muß. Besser steht es wohl um (industriemäßig hergestellte) Schallplatten, doch dürfte ihre Lebensdauer von Lichttonfilm und geritztem Tonfilm erheblich übertroffen werden. Über die Beständigkeit von magnetischen Lautschriften ist bisher noch wenig bekannt geworden. Solange in dieser Hinsicht abschließende Erfahrungen noch ausstehen, dürfte es sich empfehlen, die magnetelektrischen Spulen nach beendeter Feldarbeit vorsichtshalber zunächst noch auf gute Schallplatten oder Filme zu überspielen.

Das Beethoven-Nationaldenkmal in Bonn

Bonn am Rhein ist die deutsche Beethovenstadt. Hier erblickte der Komponist vor 166 Jahren in einer Dachkammer das Licht der Welt. Das armselige Stübchen ist noch heute erhalten und als Herzpunkt des inzwischen zu einem Beethoven-Museum umgestalteten Geburtshauses eine Wallfahrtsstätte für die Beethovenfreunde aus aller Welt geworden. Der Besucher wird sofort eingefangen von der Idylle der Stätte, die mit ihren reichen Erinnerungsstücken vom Menschen Beethoven kündet. Das schmale zweistöckige Haus zieht den engen menschlichen Rahmen, der durch die Weltgeltung der Musik längst gesprengt wurde. Wenn auch das Geburtshaus in der Borngasse im wesentlichen in seinem ursprünglichen Zustand erhalten geblieben ist (vor einem halben Jahrhundert mußte es vor dem Abbruch, den die Stadtväter beschlossen hatten, gerettet werden), so waren doch die umliegenden Häuser im Laufe der Jahre durch Umbauten völlig verändert worden. Augenblicklich wird daran gearbeitet, den alten Zustand wiederherzustellen, um auch die Umgebung des Hauses dem historischen Bild einzuordnen.

Aber auch das seit Jahren in der Öffentlichkeit erörterte Nationaldenkmal für Ludwig van Beethoven wird jetzt Wirklichkeit werden, nachdem der Führer und Reichskanzler einen Betrag von 22 000 Reichsmark für das Denkmal gestiftet und damit erneut ein weithin sichtbares Bekenntnis zum Heros deutscher Musik abgelegt hat.

Der Plan des „Beethoven-Ewigkeitsdenkmal-Bonn" geht auf das Jahr 1930 zurück. Damals vereinigte sich unter dem Eindruck der Gedenkfeiern am 160. Geburtstag Ludwig van Beethovens ein Kreis deutscher Künstler und Kunstfreunde in dem Wunsche, dem unsterblichen Meister durch ein „Ewigkeitsdenkmal" zu huldigen. Der von dem 1929 verstorbenen Bildhauer Prof. Peter Breuer, Mitglied der Preußischen Akademie der Künste geschaffene Entwurf, wurde als glückliche Lösung begrüßt und angenommen. Eine drei Meter hohe sitzende Figur des Titanen wird umrahmt von einem der Plastik entsprechenden monumentalen Architekturhintergrund. Das Denkmal sollte in der landschaftlich schönsten Umgebung Bonns, am Venusberg, mit dem Blick auf den deutschen Rhein Aufstellung finden. Ein Bonner Bürger hatte bereits das sechs Morgen umfassende Grundstück gestiftet. Die nach dem Aufruf der Stiftung eingegangenen Spenden in Höhe von 13 000 Reichsmark fanden restlose Verwendung in der Beschaffung des Denkmalmodells, sowie von fünf mächtigen, 350 Zentner schweren Edelgranitblöcken. Der Geschäftsführer der Stiftung, der Dramaturg Emil Tschirch, warb selbstlos und unermüdlich für das Denkmal, verstand das Reichs- und Preußische Innenministerium für die Idee zu interessieren und scheute keinen Gang, um die Mittel für die endliche Inangriffnahme des Denkmals zu mobilisieren. Wenn jetzt durch die Hilfe des Führers das Nationaldenkmal erstellt wird, so darf dabei die Vorarbeit Tschirchs nicht vergessen werden.

Als Bauherr des Beethovendenkmals tritt die Stadt Bonn auf. Eine Durchführung des Breuerschen Gesamtentwurfs ist wegen der gewaltigen Kosten vorläufig unmöglich. Der Untergrundbau für das massive Denkmal würde allein einige hunderttausend Mark verschlingen. So wurde zunächst nur die Figur Beethovens, die das Kernstück des Plans bildet, in Auftrag gegeben. Prof. Fritz Diederichs (Berlin), ein Schüler Breuers, wird sie aus Granit hauen. Sie wird dann im Bonner Stadtgarten neben dem alten Zobl aufgestellt werden. Hier steht auch das Denkmal des Freiheitsdichters Ernst Moritz Arndt. Ob das Beethovendenkmal später doch noch am Venusberg seinen Platz findet oder irgendwie in die Neubaupläne der Kongreßhalle, die den Beitrag Bonns zu den Monumentalbauten dse Dritten Reiches darstellen wird, einbezogen wird, ist eine Frage, die heute noch nicht beantwortet werden kann.

Friedrich W. Herzog.

Dresdens Oper in London

Ein Sieg des Ensemblegedankens.

Mit dem größten Teil ihres Bestandes war die Sächsische Staatsoper hinausgezogen, um vor einer Weltöffentlichkeit, wie sie das Publikum der Covent-Garden-Oper darstellt, für deutsche Ensemblekunst zu werben. Auf vierzehn denkwürdige Tage können die Dresdner zurückblicken. Im großen betrachtet, verlief das Gastspiel in einer spannungsreichen Kurve. Zuerst der dramatische Beginn, als die von Nordseestürmen unvermutet schwer mitgenommenen Dekorationen in einem Zustand in Covent-Garden eintrafen, der eine glatte Durchführung des Gastspiels fraglich erscheinen ließ. Dann der entscheidende Triumph mit dem „Rosenkavalier", dem ein Tag der großen Presse folgte.

Den „Rosenkavalier" lieben die Londoner über alles. Sie geben ihn selbst während der Sommer-Season fast stets mit überragenden internationalen Kräften. Trotzdem behaupteten Kenner der Londoner Verhältnisse, daß man ein solches Zusammenspiel, solch originelle Dekorationen — es waren die Bilder vom ersten Dresdner „Rosenkavalier" von Roller —, einen solchen künstlerischen Gesamteindruck überhaupt noch nicht erlebt habe. In der Tat boten die Dresdner Künstler Hervorragendes. Über alle Begriffe schön und delikat klang das Orchester der Staatskapelle, die ihren besten Helfer in der idealen Akustik des Hauses fand. Es gab nach dem glänzenden Erfolge des Eröffnungsabends, der in Gegenwart des deutschen Botschafters von Ribbentrop, Richard Strauß' und ungezählter bekannter Persönlichkeiten der englischen Hocharistokratie und des Londoner Lebens ein gesellschaftliches Ereignis erster Ordnung gewesen war, nur noch ausverkaufte Häuser. Für Herrn von Ribbentrop hatte der große Start der deutschen Oper sozusagen eine gute politische Vorbedeutung: die Blätter interessierten sich neugierig dafür, welchen Eindruck das erste Erscheinen des neuen Herrn des „German Ambassy" gemacht, welchen Schmuck Frau von Ribbentrop getragen und wer noch in der Loge gesessen habe. „Times" veröffentlichten einen großen Gesellschaftsbericht — ein beredtes Zeichen politischer Machterstarkung ... Hinzu kam noch das lebhafte Echo, das durch das erste Wiedererscheinen Richard Strauß' nach vielen Jahren der Abwesenheit geweckt wurde.

Groß und ehrlich war allgemein die Anerkennung, die Dresdens Generalmusikdirektor Dr. Böhm fand. Er trug in der Tat eine ungeheure Last an Arbeit und Verantwortung. Vierzehn Abende lang stand er fast ununterbrochen unter den ungewohnten Umständen, Auge in Auge mit einer Bühne, über die jeden Augenblick das Verhängnis einer Absage, einer Betriebsstörung hereinbrechen konnte, am Pult. Und fast jeder Abend brachte auch physische Anstrengungen, wie sie im normalen Spielplan nicht vorkommen: hintereinander die musikalische Leitung von „Rosenkavalier", „Tristan", „Don Juan", „Figaros Hochzeit", dazu zwei große Konzerte in Queens Hall (das erste mit der begeistert aufgenommenen Brucknerschen Vierten in Originalfassung). Dr. Böhm hat sich diesen Anstrengungen souverän gewachsen gezeigt, und aus dem Überschuß genialischen Könnens gewann er dazu noch die Kraft eines solchen künstlerischen Aufschwungs, daß er das Publikum — das englische, nicht zu vergessen! — in angeregtes Entzücken brachte und die Presse, die kühl zurückhaltende, mit den ehrlichsten Mitteln überzeugte, ja an seine Seite riß. Die virtuose, hingebende Gefolgschaft der Kapelle soll dabei nicht vergessen werden: auch für diese Künstler bedeutete das Londoner Pensum eine ganz und gar unalltägliche Höchstleistung.

Durchaus erwartet kamen die Einwendungen eines Teiles der Presse gegen den „Tristan", gegen die deutschen Textfassungen von „Don Juan" und „Figaro". In diesen Punkten bringen die Kritiker teils berechtigte Gründe vor, teils zeigen sie sich unbelehrbar und von einem schlimmen Dogmatismus besessen. Sie widersprechen sich aber auch bisweilen, und das schwächt die Überzeugungskraft ihrer Argumente. Die einen sagen zum Beispiel, „Tristan" sei keine Oper, an der man einen Ensemblewillen und eine künstlerische Gemeinschaftskultur beweisen könne, sie verharren also ausdrücklich auf dem „Star"-Standpunkt. Dagegen behauptet nun überraschend der als besonders gefürchtet geltende Ernest Newman in den „Sunday-Times", das eigentliche Ereignis des Dresdner Gastspiels sei neben dem „Rosenkavalier" „Tristan und Isolde" gewesen, und er zitiert alte englische Kritiken aus dem Jahre 1894, aus denen hervorgeht, daß der Ruf nach der Ensemblekunst, nach dem wahren „Gesamtkunstwerk" im Wagnerschen Sinne, so alt sei, wie die Londoner Wagneraufführungen überhaupt, die seinerzeit im Drury-Lane-Theater die Gemüter erhitzt hätten. Anschließend erhebt Newman die Forderung nach einer staatlichen Musikbühne in London und er erkennt den Dresdnern das historische Verdienst zu, die Diskussion nach dieser Richtung entscheidend in Fluß gebracht zu haben: „Schon hört man in den Foyers flüstern, daß die englischen Regisseure sehr nachdenklich geworden sind, denn das Publikum hat genau unterscheiden gelernt zwischen Starkunst und Ensemblekultur . ." Über das Wesen der deutschen Mozartübersetzungen hat man sich in London erfolglos die Köpfe zerbrochen. Man schlug ernstlich vor, die italienischen Rezitative doch als gesprochenen deutschen Dialog zu geben, wenn schon originalgetreue italienische Aufführungen nicht möglich seien! Solche Einwendungen waren zu erwarten gewesen. Nicht vorauszusehen war indessen, daß seitens der Kritik kein irgendwie belangvolles Wort über Inszenierungsfragen als solche, über Bühnenbildprobleme und dergleichen fallen würde. Die bühnenbildnerischen Leistungen von Mahnke und Kaspar Neher müssen genug Stoff zu ernster Debatte geboten haben, ebenso die Regieleistungen Strohbachs und Gielens. Für die englische Kritik sind diese Dinge entweder „perfect" oder sie sind nicht vorhanden. Um so größer der Erfolg, wenn der Ensemblegedanke, zu dem wir ohne weiteres auch die Leistungen der nicht bühnenunmittelbaren Mitwirkenden zählen, erfühlt oder erkannt worden ist. Übrigens hatte Strohbach, ebenso wie Böhm, die viel stärker wiegende Genugtuung, sich von Sir Thomas Beecham für die nächste Season eingeladen zu sehen.

Noch ein Wort über die Dresdner Künstler. Obwohl sie keineswegs alle bekannt oder gut eingeführt waren, haben sie fast alle gut abgeschnitten. Gerade die jungen, in England noch unbekannten wie Maria Cebotari und Marta Rohs, fanden begeisterte Presse,was von den alterprobten, wie Margarethe Teschemacher, Marta Fuchs, Erna Sack, Elsa Wieber, Inger Karén, mehr oder weniger selbstverständlich war. Unter den Herren gefielen besonders Ermold, Schöffler, Ahlersmeyer, Nilsson, auch die Tenöre Kremer und Ralf. Der Heldentenor Pölzer, den Dresden unlängst wieder an München abgegeben hat, ist sehr verschieden beurteilt worden, er darf aber das schmeichelhafte Lob Newmans einstecken, daß er der beste lebende Tristan sei. Auch Anny Konetzni, die Dresdner Isolde, muß sich das Gute bisweilen zwischen den Zeilen herauslesen; wozu wir bemerken möchten, daß ihre schöne Stimme fast nirgends mit solcher Vollkommenheit zum Ausdruck kam wie im Covent-Garden-Theater. Überhaupt gewann nach unserem Gefühl gerade der „Tristan" eine letzte kammermusikhafte Verklärung durch die eigenartigen akustischen Verhältnisse des Hauses.

Einen stimmungsmäßig großen Aufschwung brachten die Strauß-Aufführungen am Ende der ersten Woche. „Ariadne auf Naxos" und ein Queens-Hall-Konzert, beide unter Strauß' Leitung. Das Konzert, mit Mozart und Eigenem („Don Quixote" und „Till Eulenspiegel") brachte dem Meister einen erklärten Triumph. Bei der „Ariadne" war es für uns ungewohnt und erfreulich, das Publikum zu beobachten, das gerade über die feineren Humore des Textes oftmals in schmunzelndes Entzücken geriet — ganz anders als bei uns!

Das ganze Gastspiel der Dresdner Oper muß als großangelegte Kundgebung des Kulturwillens im Neuen Reiche gewertet werden. Für die Dresdner, namentlich auch für die Organisatoren — Ministerialrat Dr. Gottschald — und für den Technischen Apparat unter Leitung von Direktor Brandt, war es eine „Zerreißprobe", ein Beispiel hundertfünfzigprozentiger Leistungsfähigkeit. Es ist aber auch nicht zu bezweifeln, daß die englische Öffentlichkeit ihrerseits den starken Puls kulturschöpferischer Kräfte gespürt hat, die hinter der prunkenden gesellschaftlichen Fassade dieser London—Dresdener Opernabende wirksam waren.

Hans Schnoor.

Leistungen des Musikinstrumentenmacher-Handwerks

Das Gewerbe der Musikinstrumentenbauer, das im Haus des Deutschen Handwerks eine ebenso sehenswerte wie instruktive Ausstellung eröffnet hat, umfaßt annähernd 3600 Betriebe im ganzen Reich. 13 verschiedene Handwerkszweige sind diesem Reichsinnungsverband eingegliedert. Das Gewerbe der Instrumentenmacher ist nicht nur ein Kunst-, sondern zugleich auch ein Kulturhandwerk. Gerade im Hinblick auf den neuen Vierjahresplan ist es wichtig zu wissen, das innerhalb des Instrumentenbaues die prozentual höchste Rohstoffveredelung im gesamten deutschen Handwerk vor sich geht. Die Tatsache, daß beim Geigenbau durch handwerkliche und geistige Arbeit Rohstoffe im Wert von 30 Mark zu einem Instrument im Werte von 1000 bis 1500 Mark umgewandelt werden, unterstreicht eindeutig neben der kulturellen die wirtschaftliche Bedeutung dieses Gewerbezweiges. Die Hochleistungen sind zu einem guten Teil den wissenschaftlichen Forschungen zu verdanken, die der Reichsinnungsmeister Max Möckel mit Erfolg vorwärtsgetrieben hat.

In welchem Maße wissenschaftliche und fachliche Methoden beim Instrumentenbau heute maßgebend sind, zeigen die modernen akustischen Meßinstrumente, die auch bei der Materialprüfung herangezogen werden. In Zusammenarbeit mit der Fachgruppe Orgelbau und der Überwachungsstelle für unedle Metalle hat der Stuttgarter E. Friedrich einen neuen einheimischen Werkstoff geschaffen, der die Verwendung von Blei und Zinn für die Herstellung von Orgelpfeifen erspart. Dadurch ist es jetzt möglich, durch den Umtausch von alten mit neuen Pfeifen, die aus einer Aluminiumlegierung hergestellt sind, beträchtliche Mengen Zinn wieder freizubekommen. Aber auch auf dem Gebiet des Klavierbaues ist man neue Wege gegangen und hat neben Klangplatten-Klavieren auch zierliche kleine Hausinstrumente geschaffen, die zum Teil nur 20 Kilo wiegen. Der Klavierbau selbst wird veranschaulicht über die verschiedenen Stationen des Produktionsprozesses bis in so instruktive Einzelheiten, die vom Elefantenzahn zum Tastenbelag führen. Daneben sind die vielerlei Filzarten ausgestellt, die vom Mechanikfilz über den Fingerfilz zum Dämpferflachfilz, dem Dämpferkeilfilz und zum Druckfilz gehen.

Den komplizierten Werdegang einer Violine zeigt ein Berliner Geigenbauer, der für die Dauer der Ausstellung hier seine Werkstatt eingerichtet hat. Der Werdegang eines Violinbogens ist mit den dazu erforderlichen 31 Zutaten beispielhaft schön veranschaulicht.

Darüber hinaus sind Kleinorgeln, Trompeten, Flöten, Oboen, Fagotte, Harfen, Hörner, allerlei klingende Schlagwerkzeuge wie Xylophone und Vibraphone, Pauken und Trommeln und anderes mehr als Sehenswürdigkeiten zur Schau gestellt. Alte historische Instrumente als Zeugen versunkener Klangideale hat die Instrumentensammlung in der Klosterstraße bereitwillig zur Verfügung gestellt.

Der gute Ruf der deutschen Musikinstrumente findet in dieser Ausstellung seine Bestätigung, darüber hinaus ist sie aber auch ein lebendiges Zeugnis für den Hochstand der deutschen Musikkultur überhaupt. Die Tatsache, daß der Qualitätsgedanke im Gewerbe der Instrumentenmacher allseitig zum Durchbruch gekommen ist, gibt der berechtigten Hoffnung Raum, daß die kommende Entwicklung trotz mancher beträchtlicher Einflüsse und trotz der noch nicht zur Ruhe gekommenen Verlagerungen innerhalb des Musikbedürfnisses eine recht günstige sein wird.

Rudolf Sonner.

Genormte Operette

„Die Tatarin" / Uraufführung in Duisburg

Zur Operette von heute ist zu sagen, daß sie ihr ausschließlich materiell einträgliches Dasein fristet, ohne mit irgendwelchen Gefühlswerten beschwert zu sein. Sie verzichtet auf jede Psychologie, weil sie ein Schema besitzt und einem ehernen Gesetz folgt, das kein Komponist zu übertreten wagt. Dieses Gesetz bestimmt, daß der Tenor die Sängerin, auch Diva genannt, heiratet und daß der Buffo und die Soubrette ein Paar werden. Meist ist dann noch irgendein alter Trottel da, der im Schlußakt durch ein Chanson das längst fällige und sehnsüchtig erwartete Happy-end hinauszuzögern hat. Zu den unveräußerlichen Attributen der Gattung gehört weiter ein besonderer Globus, der fast ausschließlich von sagenhaften balkanischen Staaten überzogen ist. Als weniger bekannte, aber gelegentlich zur Abwechslung herangezogene Schauplätze kennt die Operettengeographie höchstens noch Paris und das Vorkriegsrußland. Schließlich gehört zu dem genormten Kanon der Operette als wichtigster Bestandteil noch der Schlager, die große „Nummer", in der meistens von dem Herzen, das sich auf Schmerzen reimt, die Rede ist. Ansonsten hat die Musik die Aufgabe, mit einem möglichst großen Aufwand süß gemixter Klänge (Harfe, Celesta und Vibraphon liefern den Zuckerguß) möglichst wenig auszusagen. Nach dem Rezept „Man nehme..." wird die Torte aus den eben genannten Zutaten hergerichtet. Eines nimmt nur wunder, daß sich das Publikum noch nicht den Magen an ihr verdorben hat, sondern immer wieder den Talmizauber als Offenbarung hinnimmt.

Wenn eine Operette allerdings in so gefälliger Aufmachung serviert wird wie „Die Tartarin" im Duisburger Opernhaus, bekommt ihre freundliche Aufnahme einen Schein von Berechtigung. Nur gilt sie mehr dem Theater als dem Werk. Eine junge Berliner Journalistin, Maria Halvorsen, hat das Libretto geschrieben. Aber hören wir, was sie selbst über den Schöpfungsakt schreibt: Wenn man mich fragt, wie ich zu meiner „Tatarin" gekommen bin, dann muß ich antworten, wie alle großen und kleinen Lieder, die sie begleiten. Es ist etwas Eigenartiges um das Schaffen von buntem lebendigem Bühnengeschehen. Menschen stehen auf, beginnen zu sagen und zu singen, beseelt und umgaukelt von süßen und zauberhaften Melodien, sie erleben ein Schicksal und plötzlich hat man sie lieb. Operette ist Dichtung in Musik.

„Die Tatarin" ist die erste Bühnenarbeit von Marion Halvorsen, die sich so in ihre Musenkinder verliebt hat, daß sie ihre Fehler gar nicht sieht. Dabei ist jede Figur von holder Dagewesenheit. Man hat das Gefühl, daß die Theatererinnerungen des jungen Backfisches ihre Auferstehung feiern. „Die Tatarin" ist eine Operette ohne Konflikte. Schon nach fünf Minuten wissen wir, daß der Fürst von Churberg die reiche Tatarin Draga heiraten wird, um sein Duodezreich zu sanieren. Daß sie sich ihm zuerst unerkannt als Tänzerin nähert, gibt den willkommenen Anlaß zu einigen tänzerischen Einlagen; denn sonst wäre das Happy-end schon vor dem ersten Aktschluß fällig gewesen. Die Musik von Richard Stauch mag ehrlich gewollt sein, aber ihr fehlt nicht nur der Einfall — von Einfällen zu schweigen —, sondern auch jede Originalität. Kalman und Lehar standen ihm allzu deutlich erkennbar Pate. Daß er sein instrumentationstechnisches Handwerk versteht, ist das einzige Positive, das seiner Musik nachzusagen ist.

Die Duisburger Aufführung war auf pompöse Bilder gestellt, die die Schaulust mit originellen Blickfängen fesselten. Dabei kam das gesangliche und komische Element der Darstellung keineswegs zu kurz. Friedrich W. Herzog.

Der Tag der Musik in der Gaukulturwoche des Gaues Saarpfalz

Nach der Eröffnung der Kulturwoche des Gaues Saarpfalz in Bad Dürkheim, bei der Gauleiter Bürckel seine bedeutsame kulturpolitische Rede hielt, folgte als Auftakt der „Tag der Musik". Die Tagung der Reichsmusikkammer in Saarbrücken, in der Präsident Prof. Dr. Peter Raabe sprach, sowie die Kulturtagung der NSDAP. in Sulzbach (Saar), wo Gaukulturwart Kurt Kölsch die Obleute versammelt hatte, waren die würdige Einleitung zu den Veranstaltungen des Abends. — Im Saarbrücker Saalbau fand ein Festkonzert statt, in dem unter der Leitung Prof. Raabes Webers Oberon-Ouvertüre, Brahms „Variationen über ein Thema von Haydn" und endlich Beethovens Siebente Sinfonie in vollendeter Form ihre Wiedergabe fanden.

In Neunkirchen (Saar) erlebte Hannsheinrich Dransmanns großes Chorwerk „Einer baut einen Dom" durch die „Sängervereinigung Liederkranz" den „Wellesweiler Männerchor", den Sprechchor der HJ. und das verstärkte Orchester der Pfalzoper Kaiserslautern eine auf

beachtlicher künstlerischer Höhe stehende Aufführung. Mit sicherer Hand gestaltete Chormeister Josef Rhein das Werk, dessen Chöre durch ihre Reinheit und Ausgeglichenheit überraschten und sorgfältigste Vorbereitung verrieten. Als Solisten trugen G. Lüddecke, Alt, und H. Karolus, Bariton, vom Stadttheater Saarbrücken, sowie W. Lorscheider, Tenor, Frankfurt, dazu bei, das Werk zum Erlebnis der Zuhörer werden zu lassen.

Einen weiteren Beitrag zum „Tag der Musik" lieferte die NS.-Kulturgemeinde Landau mit ihrer Feierstunde im Saal der Städtischen Festhalle. Dort stand die Aufführung des Chorwerkes „Deutsches Bekenntnis" von Heinrich Spitta im Mittelpunkt. Nachdem der Abend durch Werke von Haydn und Beethoven eingeleitet war, sang Kammersänger Fritz Harlan-Karlsruhe drei Kriegslieder von Franz Philipp, deren neue Orchesterbegleitung zugleich ihre Uraufführung erlebten. Die folgende Aufführung des Chorwerkes wurde von den im Konzertring zusammengeschlossenen Chören der Stadt und dem Landes-Symphonie-Orchester für Saarpfalz bestritten.

Am Tage des Theaters fand im Saarbrücker Stadttheater die bedeutungsvolle Erstaufführung der Oper „Montezuma" von Karl Heinrich Graun in der Neubearbeitung von Fritz Neumeyer statt. Der Text des Werkes stammt von Friedrich dem Großen und behandelt das Schicksal des letzten Kaisers der Azteken in Mexiko. Der Erfolg des Werkes ist das Verdienst des jungen Generalmusikdirektors Wilhelm Schleuning, der sein ganzes Können an die Betreuung des musikalischen Teiles wandte und der Partitur in hervorragender Weise gerecht wurde, sowie des Dramaturgen Dr. Erich Schumacher, der die szenische Frage meisterhaft löste. Um das glänzende Gelingen der Aufführung waren vor allem Hans Karolus, als Träger der Titelrolle, Marga Reith-Ernst, dessen Braut, und Karl Möller als Cortez bemüht.

Paul Roeder.

„Cosi fan tutte" nach Anheißer

Mozarts komische Oper neu übersetzt / Uraufführung im Kölner Opernhaus

Siegfried Anheißer ist der musikalisch wie kulturpolitisch gleich wichtigen Aufgabe, „der deutschen Bühne den deutschen Mozart" zu geben, wieder einen großen Schritt näher gekommen. Seine neue Übersetzung von „Cosi fan tutte" (So sind die Frauen) trägt als hervorstechendes Zeichen nicht nur die Natürlichkeit der sprachlichen Gestaltung, sondern vor allem den harmonischen Einklang von Wort und Ton. Der schelmische Geist der Musik Mozarts, ihr überlegener Humor und ihre tiefe Gefühlsschwärmerei, spiegeln sich jetzt auch in der Sprache wider. Schmerz und Ernst gehen eine dichterisch und theatralisch vollkommene Verbindung ein. Jede Nummer ist ein Kabinettstück geschliffener Sprachkunst, die in der Übertragung der teilweise mehrstimmig durchsetzten Sekko-Rezitative von prachtvollem dramatischen Fluß erfüllt ist. Anheißers Übersetzung ist wort- und sinngetreu. Daß sie nicht auf Stelzen geht, sondern ein humorvolles und diesseitiges Alltagsdeutsch, in der sogar von „toten Leichen" gesprochen wird, bevorzugt, darf als erfeulicher Gewinn gebucht werden.

An keiner Oper Mozarts ist im Verlauf ihrer Bühnengeschichte so viel herumgedoktort worden, wie an „Cosi fan tutte". Dem romanischen Zeitalter erschien die Dichtung Lorenzo da Pontes zu frivol. Die italienischen Offiziere, die sich als „Albanier" kostümieren, um die Treue ihrer schwesterlichen Bräute auf die Probe zu stellen, treiben ein gefährliches Spiel mit dem Feuer, aber eben nur ein Spiel. Seine naive Lebensfreude wird durch den liebenswürdigen Spott der Musik so leichtfüßig aufgelockert, daß zum Spiel der Marionetten nur noch ein kurzer Schritt führt. Was das Kind mit dem harmlosen „Wechselt die Bäumchen"-Spiel unbewußt und naiv betreibt, bleibt auch auf der höheren Ebene der Buffooper Ausdruck einer beschwingten Daseinsfreude.

Anheißers Übersetzung ist keine „Bearbeitung". Sie ist partiturgetreu und verzichtet auf jede willkürliche Änderung des Originals. Die Sänger werden es dankbar begrüßen, daß in dem von Anheißer sorgfältig bearbeiteten Klavierauszug (Neuer Theaterverlag, G. m. b. H., Berlin W 30) das Problem der Appoggiatur, auf Deutsch: Gesangsvorhalt, klar und unmißverständlich gelöst ist. Nach der „Gärtnerin aus Liebe", „Figaros Hochzeit" und „Don Giovanni" ist „Cosi fan tutte" jetzt die vierte Mozart-Oper, der Anheißer eine lebendige deutsche Sprachform gegeben hat. Mit dieser schöpferischen Tat — denn als solche ist Anheißers Erneuerungsarbeit zu preisen — ist die bisher gebräuchliche Übersetzung des Juden Hermann Levi samt den Verbesserungsversuchen des Juden Wallerstein endgültig für die deutschen Theater erledigt. Ihre Verbindlicherklärung durch

die Reichstheaterkammer würde das Kapitel artfremder Opernübersetzungen in Sachen Mozart für die Zukunft schließen.
Die Uraufführung im Kölner Opernhaus wurde von Hans Schmid in echtem Buffogeist inszeniert und von Fritz Zaun mit einer fast feinschmeckerhaften, genießerischen Kultur dirigiert. Olga Tschörners Fiordiligi sang empfindungsvoll, temperamentvoller gab sich Marietheres Henderichs als Dorabella und Else Deith war als munteres Kammerkätzchen Despina ein graziöser Wirbelwind mit blanker Koloratur. Die Temperamente der Liebhaber fanden in Heinrich Bensing und Felix Knäpper eine drastische Verkörperung. Bensings leichter schlanker Tenor fand in Knäppers breit hingesetztem Bariton das rechte Gegengewicht. August Griebel war als Don Alfonso ein eleganter Drahtzieher des Maskenspiels, das in der realistischen Darstellung Stil und Formgefühl in reichem Maße ausstrahlte. Alf Björn hatte eine Einheitsdekoration geschaffen, die die verschiedenen Schauplätze vereinfachte, ohne den Spielraum als solchen zu beeinträchtigen. Die heitere Laune der Aufführung sprang im Nu über die Rampe und erzielte einen einmütigen Erfolg, für den sich am Schluß das hervorragende Sängersextett mit dem Dirigenten, Spielleiter, Bühnenbildner und Dr. Siegfried Anheißer immer wieder bedanken mußten.

Friedrich W. Herzog.

Bayreuther Kunst in Heidelberg

Drei Festtage mit Frau Winifred Wagner

Unter dem Protektorat Oberbürgermeisters Dr. Neinhaus veranstaltete der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen durch seine Heidelberger Ortsgruppe zu Ehren des Hauses Wahnfried drei Festtage, die durch die Anwesenheit Frau Winifred Wagners ausgezeichnet wurde. Im Sinfoniekonzert spielte Josef Pembaur das Es-Dur-Konzert Franz Liszts in rhapsodisch-großzügiger Lebendigkeit, umsichtig begleitet von Generalmusikdirektor Kurt Overhoff mit dem schmiegsam folgenden Städtischen Orchester.
Eingerahmt wurde das Konzert durch Siegfried Wagners sinfonische Dichtung „Glück", die im Jahre des Opferganges zur Feldherrnhalle (1923) erschien und im Tempo di marcia jungen Heldentod fürs Vaterland verherrlicht, und durch Rich. Wagners Tannhäuser-Bacchanal (von 1861), die Overhoff eindrucksvoll gestaltete.
Er sicherte auch beiden Opern im Stadttheater den großen Erfolg: Siegfried Wagners „Bärenhäuter" erwarb dieser Volksoper im besten Sinne viele Freunde und bewährte zwei junge Kräfte als Hauptpaar (Alf Erik Ronald, besonders aber Edith Kenny) in der Regie des Intendanten Kurt Erlichs.
Im „Fliegenden Holländer" bestimmten Margarethe Teschemacher (Staatsoper Dresden) und Hans H. Nissen (Staatsoper München) die Höhe der Leistungen, der auch der Daland des jungen Xaver Waibel und Tilde Hoffmann als Mary überraschend gerecht werden konnten. Selbst den Massen (Matrosen und Mädchen am Gespensterschiff!) wußte Oberspielleiter Martin Baumann Leben und eigene Bewegung einzuhauchen. Heidelberg, das um die Jahrhundertwende durch Henry und Daniela Thode, Philipp Wolfrum und Erwin Rohde sich zu einem „Klein-Bayreuth" hatte aufschwingen können, bekannte sich wiederum nach ganzem Vermögen zum Bayreuther Kunstideal, das wir in Frau Winifred Wagner begrüßten.

Friedrich Baser.

* Bücher und Musikalien *

Musik und Musiker im Spiegel des Rechts

Anmerkungen zu einem neuen Buch

Von Alfred Morgenroth, Berlin.

Vom „Rechte, das mit uns geboren", ist der Musikus nicht weniger durchdrungen als jeder andere Sterbliche. Oft wird ihm sogar ein besonders stark ausgeprägtes Gefühl dafür nachgesagt, und der Zufall, daß eine Reihe bedeutender Meister — vom großen Schütz angefangen über Schein und Händel bis zu Schumann und Reznicek — sich in ihrer Jugend (bestimmt nicht immer ganz freiwillig) zunächst dem juristischen Studium gewidmet haben, wird gelegentlich auch von ernsthaften

Leuten als Beweis für das Vorhandensein innerer Beziehungen zwischen Musik und Recht ins Feld geführt. Trotz alledem gibt es kaum einen Berufsstand, dessen Angehörige über die besonderen Rechtsverhältnisse ihres Gebietes so unzulänglich unterrichtet sind wie die überwiegende Mehrzahl der Musiker. Hand aufs Herz: wie wenige haben denn eine Ahnung davon, daß es so etwas wie ein Musikrecht, ein musikalisches Berufsrecht im weitesten Sinne des Wortes, überhaupt gibt? Glauben nicht die meisten, daß es sich hier lediglich um einige spezielle Urheberrechtsfragen handelt, mit denen sich allenfalls Komponisten und Verleger auseinanderzusetzen hätten, die aber alle übrigen Musikbeflissenen herzlich wenig angingen?

Über diese Gleichgültigkeit braucht man sich nicht zu wundern, wenn man bedenkt, daß in der bisher üblichen Berufsausbildung des Musikers, mag sie sich in der akademischen oder in anderen Ebenen vollziehen, auch nicht der mindeste Raum für standesrechtliche Dinge vorgesehen ist. Durch die allgemeine Einführung einer „Musikalischen Berufskunde" als Unterrichtsfach, wie sie kürzlich in dieser Zeitschrift*) zunächst für das musikwissenschaftliche Seminar gefordert wurde, könnte auch diesem Mangel abgeholfen werden. Hier erhebt sich allerdings sogleich die Frage nach einer brauchbaren Spezialliteratur. Ein Blick auf das vorhandene Schrifttum lehrt, daß über das Recht der Musik bislang ganz auffallend wenig geschrieben worden ist, und dies Wenige meist von Juristen für den rein juristischen Gebrauch. Damit kann der Musiker also nicht viel anfangen. Seine eigenen Nachschlagewerke enttäuschen ihn bei diesem Thema vollends — verzeichnen doch selbst die größten und verbreitetsten nicht einmal die wichtigsten Stichworte als solche! So war der Musiker und Musikfreund bis jetzt beim besten Willen kaum in der Lage, sich über dieses durch die nationalsozialistische Gesetzgebung, vor allem durch das Anordnungswerk der Reichsmusikkammer sowie die Errichtung der Stagma auf völlig neue Grundlagen gestellt und praktisch für jeden außerordentlich bedeutsam gewordene Gebiet sachgemäß und umfassend zu unterrichten.

Da kommt denn ein ganz auf diesen Zweck ausgerichtetes Buch, das soeben bei W. Moeser in Leipzig erschienen ist, zu sehr gelegener Stunde. Es betitelt sich „Das Recht der Musik" und stammt von zwei Anwälten, Dr. Willy Hoffmann, Leipzig, und Dr. Wilhelm Ritter, Berlin. Daß es die beiden Verfasser, obwohl Juristen, durchaus auf Allgemeinverständlichkeit abgesehen haben, beweist schon die Art, wie sie den darzustellenden Stoff aufteilen: nämlich in lauter einzelne Artikel, alphabetisch nach Stichworten geordnet. Dieser Verzicht auf eine zusammenhängende systematische Darstellung ist für den juristischen Laien der entscheidende Vorzug des Werkes. Die bequeme lexikalische Form ermöglicht ein rasches Auffinden der den Leser gerade besonders interessierenden Dinge. Durch zahlreiche Hinweise ist aber auch dafür gesorgt, daß er tiefer in die Probleme eindringen und ihre inneren Zusammenhänge erkennen kann. Schon bei flüchtigem Durchblättern des Buches merkt man, daß die Verfasser eine ganz unangebrachte Bescheidenheit an den Tag gelegt haben, indem sie im Untertitel lediglich eine „erläuternde Darstellung der für das musikalische Urheberrecht geltenden Gesetze, Verordnungen und Anordnungen" ankündigen. In Wahrheit haben sie zwar dieses wichtige Gebiet mit besonderer Gründlichkeit und Ausführlichkeit behandet, darüber hinaus aber gleichzeitig die heutige Organisation des deutschen Musiklebens und die hauptsächlichsten standesrechtlichen Fragen des Musikerberufs mit ihren sozialen und wirtschaftlichen Beziehungen weitgehend berücksichtigt. Dabei gehen sie auch auf manche musiktechnischen Einzelheiten ein, die in solchem Zusammenhang sogar für den musikalischen Fachmann vielfach in eine überraschend neue Beleuchtung rücken. Entsprechend seiner Gegenwartsbedeutung für das öffentliche Leben und für die Berufspraxis des Musikers wird dem Fragenkreis der mechanischen Musikübertragung, des Rundfunks und Tonfilms besondere Aufmerksamkeit gewidmet, wobei sogar allerneueste technische Errungenschaften wie das Fernsehen und das Lichttonverfahren schon einbezogen werden. Einige Druckfehler und vereinzelte nicht ganz glückliche Anwendungen musikfachlicher Begriffe und Ausdrücke werden sich in einer nächsten Auflage unschwer berichtigen lassen. Als sehr wertvolle Beigabe ist noch der Anhang zu erwähnen, in dem die wichtigsten einschlägigen Gesetze und Verordnungen im Wortlaut zusammengestellt sind.

So darf man diesem nicht alltäglichen „Musiklexikon" nachrühmen, daß es weit mehr hält, als was sein allzu bescheidener Untertitel verspricht. Alle schaffenden und nachschaffenden Musiker, aber auch unsere musizierenden Laien und Musikveranstalter können aus ihm reichen Nutzen ziehen.

---

*) Anm.: Vgl. Morgenroth, Gedanken und Vorschläge zum Ausbau des musikalischen Berufsstudiums, „Die Musik" XXIX/2, S. 124.

Bücher

Frank-Altmann: Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon für Musiker und Musikfreunde. Begründet von Paul Frank, neu bearbeitet und ergänzt von Wilhelm Altmann. 14., stark erweiterte Auflage. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1936.

Das Tonkünstler-Lexikon ist mit der 14. Auflage auf einen so erweiterten Umfang gekommen, daß man von einem neuen Werk sprechen möchte. Wilhelm Altmann ist auch seinem Grundsatz treu geblieben, daß er in keiner Weise mit dem von ganz anders gearteten Musiklexikon von Riemann in Wettbewerb treten will. Der Verlag Bosse, der das Lexikon jetzt übernommen hat, legt den umfangreichen Band in einer schönen Ausstattung vor, die dem gewichtigen Inhalt entspricht. Altmann hat auf 730 Seiten eine Unmenge Stoff bringen können, weil er sich eines Systems von Abkürzungen bedient, das sich der Benutzer rasch zu eigen macht und das auf einer einzigen Halbzeile vielfach eine Menge Angaben vereinigen läßt. Es wird kein musikalisches Nachschlagewerk geben, daß auch nur annähernd die Vollständigkeit hinsichtlich neuerer Musiker, nachschaffender und schöpferischer, deutscher und ausländischer erreicht. Obwohl gegen den Druckfehlerteufel kein Kraut gewachsen ist, bestätigt eine Nachprüfung größeren Umfanges an allen Stellen die Sorgfalt der Aufnahme aller Daten. Das Tonkünstler-Lexikon gewinnt allerdings einen subjektiven und kritischen Charakter dadurch, daß mit Rücksicht auf die Grenzen des Umfanges namentlich bei der Aufzählung von Werken eine Auswahl getroffen werden mußte. Aber auch das ist mit viel Verständnis geschehen. So wird das Lexikon in seiner neuen Gestalt mehr noch als bisher geeignet sein, einen verläßlichen Wegweiser durch die Musikernamen zu bilden.
Herbert Gerigk.

Raoul Koczalski: „Chopin; Betrachtungen, Skizzen, Analysen". Verlag Tischer und Jagenberg, Köln-Bayenthal, 1936.

Die wundervolle, hinreißend überzeugende Kunst Koczalskis am Klavier ist bekannt; namentlich sind seine zyklischen Chopin-Abende schlechthin die bedeutendste Kundgebung polnischer Musik; ja, es scheint, daß Koczalski durch sein Studium bei dem Chopin-Schüler Mikuli und als Landsmann des großen polnischen Meisters der berufenste Künder echter Chopinscher Weltanschauung ist. In seinen fünf Chopin-Abenden erleben wir die Tonwelt Chopins in kraftvoller, großer und lyrischer Gestaltung; solches Spiel genügt auch den höchsten künstlerischen Ansprüchen. Und Koczalski darf sich rühmen, Pionier einer Chopin-Renaissance zu sein; er hat Chopins Werke am Klavier aller Fälschungen entkleidet. Die für die „musikstudierende Jugend" geschriebenen vorliegenden „Betrachtungen, Skizzen, Analysen" halten aber nicht, was der Klaviermeister verspricht. Insbesondere erregen die „Analysen" (in der Reihenfolge der Programme in Koczalskis fünf Chopin-Abenden) höchstes Befremden. Hier wird für jedes Werk zunächst ein dichterisches Programm erzählt, an das man sich halten könnte, — wenn man sich bei diesen poetischen Ausschmückungen irgend etwas denken könnte. Über Musik erfahren wir nämlich in diesen „Analysen" nichts. Hermeneutik hatte ihre „Entschlüsselung" bisher wenigstens den jeweiligen Notenstellen angeschlossen, und man konnte dann über den Phantasiereichtum des Schreibers staunen, der aus gewissen Notenbündeln Bilder erschaute. die anderen nicht im Traum eingefallen wären. Koczalski aber läßt uns im Unklaren, an welcher Stelle (z. B. im ersten Satz der b-Moll-Sonate op. 35) die Kanonenschüsse sind, „die wir in der Ferne vernehmen" (soll heißen: aus der Ferne); „man sieht auch ein Liebespaar, das zärtlich voneinander Abschied nimmt; der junge Mann muß ins Feld ziehen und verläßt die Geliebte; sie sendet ihm noch einen Abschiedskuß und er wirft sich entschlossen in das Gewühl der Schlacht". So geht das durch alle „Analysen". Von dem unbeschreiblichen Schlußsatz der Sonate heißt es: „Die Leidtragenden haben sich entfernt, sie bleibt allein am Grabe des Geliebten, inmitten so vieler Toten, die unter Weiden und Ulmen ruhen, und sie vergeht vor Schmerz. Die Bäume rauschen unheimlich, und die Trauernde sucht sich mit Aufbietung aller ihr zu Gebote stehenden Kräfte aufrecht zu halten, doch vergebens, ihr schwinden die Sinne, sie kann das alles nicht mehr fassen; der Geliebte auf ewig dahin, sie allein in der großen Welt... sie sinkt entseelt auf den frischen Grabhügel nieder..." Und der b-Moll-Schlußsatz ist wirklich ganz ohne Pathos, ohne Dramatik; gefühl- und ausdruckslos erscheint die Bewegung als musikalisches Pendeln in Oberek-Wellen. Mit psychologischen, szenischen oder poetischen Inhaltsangaben vermag aber die musikstudierende Jugend — an sie wendet sich doch Koczalski mit diesen Analysen — nicht glücklich zu werden; höchstens lassen sich ganz instinktlose Hörer durch hohlen Wortkram täuschen, für den unnennbaren Gehalt einer tiefen Musik seichte Bildvorstellungen zu nehmen. Wir lehnen diese Art der „Analyse" ab.

Wertvoller sind einige pädagogische Hinweise, deren Bedeutung indessen erheblich steigen würde, wären sie nicht so allgemein und spärlich gehalten; denn gerade hier hätte Koczalski viel sagen

können und sagen müssen. Biographische Fehler enthält das Kapitel „Aus Chopins Leben" eine ganze Menge: So ist Chopins Geburtstag nicht der 1. März 1809, sondern der 22. Februar 1810, wie der von Hoesick aufgefundene Geburtsschein dartut; die Argumentation, daß Vater Chopin diese Urkunde gefälscht habe, die auch Redenbacher hat, ist unhaltbar. Der Vater ist nicht in Nancy, sondern — nach Ganche — in Marainville geboren worden. (S. 31.) Die Mutter war nicht vor Friedrichs Tode gestorben, sondern nur der Vater (3. Mai 1844). „Ein Dichter" (S. 22), das ist natürlich Robert Schumann; und die prophetischen Worte im Warschauer Tageblatt hatten schon im März 1830 gehörigen Staub aufgewirbelt. Falsch ist vollends die Erklärung des „tempo rubato"; die Begleitung ist dabei doch streng im Takt zu spielen, wie auch Mozart ausführt. Wagner hat mehreres für Klavier geschrieben, allein 3 Sonaten usw. (S. 45). Falsch ist, daß Chopins Muse vor allem sehr von der italienischen Musik beeinflußt gewesen sei (S. 48); vielmehr durchzieht die polnische Volksmusik Chopins Werke bis in die letzten Eingebungen. G. Sands Meinung der Kompositionsweise Chopins ist Erfindung (S. 48), daher nicht kritiklos zu übernehmen. Das Buch hat leider Achillesfersen, die es entschieden zur Ablehnung verurteilen.

Paul Egert.

Charlotte Brock: Max Reger als Vater. N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg a. d. Lahn.

Die Verfasserin ist eine der beiden Adoptivtöchter Max Regers, Lotti Reger. Was sie an liebenswerten kleinen Zügen berichtet, ist geeignet, das Bild des Menschen Reger in einem wichtigen Punkt zu vervollständigen, zumal die Darstellung bei aller durch das Thema gebotenen Schlichtheit sehr gewandt ist.

Gerigk.

Wilibald Gurlitt: Joh. Seb. Bach. Furche-Verlag G. m. b. H. Berlin NW 7.

Diese knapp gefaßte, aber in sich abgerundete Darstellung von Leben und Werk J. S. Bachs geht von dem fesselnden Rückblick auf die Geschichte oder Stadtpfeiferfamilie Bach aus, um aus der Chronik der Familie den Werdegang Johann Sebastians vom bürgerlichen Spielmann und Orgelmeister über ein höfisch bestimmtes Kapellmeistertum zum Leipziger Thomaskantor aufzuzeigen. Seine musikalischen Großwerke werden treffsicher charakterisiert und deutlich zurückgeführt auf die Verwurzelung des Komponisten im lutherischen Glauben, dem er das Bewußtsein seiner Sendung verdankt.

Friedrich W. Herzog.

Hellmuth Ludwig: Martin Mersenne und seine Musiklehre. Buchhandlung des Waisenhauses G. m. b. H., Halle a. Sa., 1936.

In der Reihe der von Max Schneider herausgegebenen „Beiträge zur Musikforschung" hat Hellmut Ludwig erstmalig eine geschlossene Übersicht dessen vermittelt, was der französische Jesuitenpater Martin Mersenne (1588—1648) als Musikforscher geleistet hat. Seine Schriften, namentlich die „Harmone universelle", gehören zu den meistzitierten Quellen jener Zeit, aber bis in die Gegenwart hinein schrieb man ihm vieles zu, ohne seine Schriften wirklich zu kennen. Die vorliegende Darstellung zeigt ihn als einen bedeutenden Anreger, der als erster die Abhängigkeit des Tones von den Schwingungen erkannte, der die Lehre von den Obertönen und den Schwebungen begründete. Er gab sogar schon wertvolle Vorschläge zur Einführung der temperierten Stimmung. Darüber hinaus sind seine Schriften musikgeschichtlich aufschlußreich. Mersenne war einer jener Forschertypen, die als selbständig denkende Köpfe Wissenschaft und Praxis in enge Beziehung zu bringen wußten. So füllt die Untersuchung Ludwigs eine Lücke, die erst nachträglich in ihrem ganzen Umfang sichtbar geworden ist.

Gerigk.

Clara Pfäfflin: Pietro Nardini, seine Werke und sein Leben. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel, 1936.

Nardini gehört zu den bedeutendsten italienischen Geigenkomponisten des 18. Jahrhunderts; sein Schaffen ist aber gerade in den wichtigeren Werken so gut wie unbekannt geblieben. Die fleißige Arbeit von Clara Pfäfflin erschließt in übersichtlicher Betrachtung seine Kompositionen, unter denen sich sechs Streichquartette und viele Sonaten befinden. In gedrängter Form wird das bisherige Schrifttum über Nardini gesichtet, werden die Lebensdaten geordnet und Urteile über seine Spielweise zusammengestellt. Besonderen Wert besitzt der angefügte thematische Katalog, der zugleich einen Nachweis der Neudrucke enthält.

Gerigk.

Franz Liszt, ein bibliographischer Versuch. Zusammengestellt von Ludwig Koch. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Stadtbibliothek Budapest, 1936.

Der Versuch einer Liszt-Bibliographie umfaßt 109 stattliche Seiten. Eine sorgfältige systematische Gliederung des Materials erleichtert die Benutzung. Bis zu wichtigen Aufsätzen in Zeitschriften und Zeitungen ist alles irgend Wichtige erfaßt worden. Vielen Veröffentlichungen sind gedrängte Inhaltshinweise und Wertungen deutsch und ungarisch

beigegeben. Als Nachschlagwerk und als Anregung für jeden, der sich mit Liszt beschäftigen will, wird der wertvolle Band unentbehrlich sein. Leider fehlt ein Namen- und Sachregister. gk.

Deutsches Musiklesebuch. Herausgegeben von Christian Jenssen und Hans Stocken. Verlag von Moritz Schauenburg, Lahr (Baden).

Ein Werk, daß Äußerungen von Musikern über ihr Leben und Schaffen, ferner Abschnitte aus wichtigen Aufsätzen und Büchern über Musik zusammenstellt und damit eine erste Einführung in das musikalische Schrifttum gibt. Selbstverständlich kann vieles bei der Überfülle des Stoffes nur flüchtig berührt werden; es vermag also nur zu weiterem Forschen anzuregen. Die Verfasser haben zweifellos mit gutem Gelingen ihre Auswahl getroffen, wenn man im einzelnen bisweilen auch anderer Meinung ist. Sie bemühen sich, „nach Maßgabe der neuen kulturerzieherischen Forderungen und Richtlinien des Nationalsozialismus" ihr Werk aufzubauen, und es ist sicher nur ein Versehen, daß sie auch einen jüdischen Autor (Kalbeck) aufgenommen haben. Im übrigen liegt die besondere Eigenart dieser Heftchen darin, daß sie nach jugendpsychologischen Grundsätzen gestaltet sind. Das Unterstufenheft mit recht viel Originalbeiträgen hält noch durchaus die kindliche Linie (hätte man hier nicht auch Sagen und Märchen über Musik unterbringen können?); der Mittelstufenband stellt das Volkslied stark heraus; das folgende Heft verläßt die anekdotische Form, in der bisher vorwiegend über die großen Meister berichtet wurde, und führt an Hand von zahlreichen Selbstzeugnissen in ihre Gedankenwelt ein; der Schlußband endlich dringt bis zu schwierigeren philosophisch gehaltenen Bruchstücken vor. Vielleicht hätte man durch Weglassen einiger, nicht sehr tief schürfender Erzählungen und einer Anzahl allgemein gehaltener Gedichte, die auch in jedem anderen Lesebuch stehen, noch mehr Raum für Selbsterzeugnisse und geschichtlich wichtige Dokumente schaffen sollen, wodurch das Buch für die eigentliche Unterrichtsarbeit stärker verwertbar geworden wäre. Im ganzen gesehen, bildet es zu einem mehr stofflich und datenhaft abgefaßten musikgeschichtlichen Abriß eine gute Ergänzung und gibt Lehrern und Schülern wertvolle Anregungen. Karl Rehberg

Hesses Musiker-Kalender 1937. 59. Jahrgang. 2 Bände und Notizkalender. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Der Kalender, der für jeden Musiker und überhaupt für jeden, der mit Musik und Musikangelegenheiten in irgendeiner Fom zu tun hat, ein unentbehrliches Nachschlagewerk ist, erscheint diesmal in einer völlig überarbeiteten Fassung. Der Verlag hat die Mühe nicht gescheut, die nach Tausenden zählenden Anschriften zu überprüfen, so daß der Kalender nun einen Höchstgrad an Zuverlässigkeit erreicht hat. Unfehlbar kann er seiner Natur nach nicht sein, denn der Herausgeber ist letzten Endes immer auf die Angaben der Fragebogen angewiesen. Leider besteht vielfach noch eine unverständliche Gleichgültigkeit in dieser Hinsicht. Namentlich sollten alle, die ihren Namen etwa nicht im Kalender finden (sofern es sich nicht um Nichtarier handelt) der Aufforderung des Verlages nachkommen, sich zwecks Übersendung eines Fragebogens von selbst zu melden. Der Kalender ist in seiner Art einzigartig in der Welt, und die Mithilfe aller ist bei einem solchen Unternehmen nun einmal notwendig. Neben den 500 Städteartikeln mit den vielfältigsten Angaben über Organisationen, Vereinigungen, Konzertsäle usw. befindet sich jetzt auch ein erschöpfender Überblick über den Aufbau der Reichskulturkammer und ihrer Gliederungen in dem Kalender, wobei alle Musikorganisationen besonders ausführlich behandelt worden sind. Die wichtigen Kulturstaaten Europas sind gleichfalls in bewundernswerter Vollständigkeit enthalten. Die umfassende alphabetische Adressentafel beschließt den Kalender.

Gerigk.

Musikalien

Egon Kornauth: Vier Lieder nach Brentano, op. 34; Acht Lieder nach Eichendorff, op. 36; Sechs Lieder nach Eichendorff, op. 37; Acht Lieder nach Eichendorff, op. 38. Verlag von Ludwig Doblinger, Wien, Leipzig, Berlin.

Ein beträchtlicher Liedschatz von Egon Kornauth wird über die Musikfreunde der Gegenwart ausgeschüttet: schon den Texten nach Liedern in grundromantischer Haltung; aber das nicht weniger auch in ihrer Tonsprache. Wir kennen Kornauth als einen klangfarbenfreudigen Komponisten, der auch in seinen Liedern feinen Empfindungsbewegungen mit subtilen Klangwendungen nachzugehen sucht und auf diese Weise zu einer eigensprachlichen Auslegung der Texte vorzudringen vermag. Auch diese Brentano und Eichendorfflieder haben ihre besondere gemeinsame Note. Sie sind in empfindsamer, reicher Klanglichkeit entworfen und atmen viel Poesie. Weich geschwungene Melodiebiegungen wölben

sich über verschiedenartig gestalteten Begleitungen und schmiegen sich dem Stimmungsgehalt der Dichtungen an. Satztechnisch bekunden diese Liedschöpfungen eine ungemein sichere Hand, einen fein entwickelten Geschmack und einen deutlichen Willen zu einer eigenwüchsigen Textauslegung. Es wird dem nach neuen Werken aus romantischer Empfindungswelt suchenden Sänger nicht schwer fallen, an der Interpretation mancher dieser Lieder gefallen zu finden.

Richard Litterscheid.

Friedrich Karl Grimm: „Zwei Nordische Erzählungen" für Bratsche oder Violine und Klavier, Werk 54 und 55. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Mit diesen beiden „Nordischen Erzählungen" liegen zwei Schöpfungen vor, die einen außermusikalischen Vorgang als Anreger aufweisen: im ersten Falle Knut Hamsuns Erzählung „Viktoria", im zweiten Fall die Vorstellung eines „Herbstabends am Meer". Grimm hält sich aber trotzdem von gegenständlichen Schilderungen fern und sucht aus der Entwicklung der melodischen Linie und der modulatorisch reichen Begleitung den Stimmungswerten in ihrer Gesamtheit nachzuspüren. So sind ihm hier ausdrucksvolle, harmonisch verhältnismäßig herbe Tonsätze gelungen, die aus einer starken melodischen Triebkraft ihr Formgesetz erhalten haben. Es sind subjektive Tonbilder; aber sie suchen durch ihre Form und durch ihre innere Spannung nach einem gültigen Ausdruck. Und sie zeugen zugleich von einer bemerkenswerten kompositorischen Begabung, die aus der spätromantischen Klangwelt nach einer eigenwüchsigen Ausdrucksform sucht.

Richard Litterscheid.

Julius Klaas: 1. Serenade für Orchester, op. 49. Arthur Parrhysius Verlag, Berlin.

Ein Instrumentarium von nur Holzbläsern, Streichern und Schlagzeug hat Julius Klaas zu seiner ersten Serenade herangezogen. Sie ist ein Werk, das mit seinen sechs Sätzen, Vorspiel, Capriccio, Barkarole, Scherzo, Romanze und Finale, echte Serenadenluft atmet und das seine Melodien meist auf dem Untergrund gleichmäßiger Klangfarben ausbreitet. In diesem Sinne ist es eine durch und durch romantische Schöpfung, die mehr auf Stimmungsausdruck als auf einen rein musikantischen Formablauf hingeht, wie er einer neuen Musizierhaltung entsprechender wäre. Infolgedessen besitzt diese Serenade ihre Hauptreize weniger in reichgestalteten thematischen Durchführungen, auch nicht in reizvoller Klangmalerei, vielmehr in dem durchgängig gewahrten Grundcharakter und in der melodischen Bewegung. Kleineren Klangkörpern könnte die Einstudierung dieses Werkes eine anregende Probenarbeit bereiten.

Richard Litterscheid.

K. F. Noetel, „Daß dein Herz fest sei". Ein Zyklus für gemischten und Frauenchor aus der Gedichtfolge von Herm. Claudius. 1. Gleichnis. 2. Deutsches Lied. 3. Bauernlied.

In diesen Chören schwingt ein Klang von eigenartigem, feinem Reiz. Die nachdenkliche Stimmung der zeitnahen Lyrik ist in überaus zarter Weise eingefangen. Besondere Freude empfindet man an der klaren Durchsichtigkeit des Stimmengewebes, an den sinnvoll verwendeten Rhythmen und den charakteristischen Kadenzierungen. Ein feines, innerliches Empfinden prägt hier Ausdruckswerte, die auf dem Wege eines neuen, volkhaft-romantischen Klangideals liegen.

Erich Schütze.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Ballett in den Berliner Opernhäusern

Die Berliner Staatsoper darf auch den Ruhm einer vorbildlichen Pflegestätte des Theatertanzes für sich in Anspruch nehmen, namentlich seitdem Lizzie Maudrik ihre choreographischen Schöpfungen zu weithin beachteten Theaterereignissen machte. Ein Abend heiter beschwingter und leidenschaftlich durchglühter Tanzkunst brachte den „Bürger Jourdain" nach der Musik von Richard Strauß und Manuel de Fallas berühmtem „Dreispitz", zwei gegensätzliche Welten tänzerischer Ausdruckskunst.

Mit der Aufführung des „Bürgers Jourdain" ist Straußens Musik wieder ihrer eigentlichen Bestimmung zugeführt worden, denn auch losgelöst von dem zu einem unglücklichen dramatischen Zwitter ursprünglich mit der „Ariadne auf Naxos" verkoppelten Molière-Schauspiel „Der Bürger als Edelmann" blieb sie im Grunde eine "choreographische" Orchestersuite, die immer auf eine neue, glücklichere Verbindung mit der Bühne zu warten schien. Diese Verbindung hat Lizzie Maudrik mit ihrem neuen Ballett geschaffen, und man darf als

wesentlich feststellen, daß der Geist dieser orchestralen Feinkunst, die im Stile Lullys, des großen französischen Barockmeisters, ergötzlich und mit einer fast klassisch anmutenden Durchsichtigkeit der Tonsprache den Komödienstoff illustriert, eine überzeugende tänzerische Deutung gefunden hat. Richard Strauß hat selbst seine Einwilligung zu einigen notwendigen Veränderungen und Umstellungen seiner Suite gegeben, die auf diese Weise erneut der Bühne gewonnen wurde und ihrerseits die reiche und schöne Folie zu einer geschmackvollen, ihrer Wirkung sicheren Tanzkomödie gab. Eins der ewigen Themen aus Barock und Rokoko: die Überlistung eines eitlen, selbstgefälligen Alten durch die Jugend wird in einer Folge fein stilisierter und ebenso charakteristisch dargestellter Tanzszenen abgehandelt. Der reich gewordene „Bürger Jourdain", von Robert Robst mit treffender tänzerischer Komik gegeben, geht dem wendigen Glücksritter Dorante (Richard Larkens) und der verführerischen Witwe Dorienne (Ilse Maudtner) auf den Leim, die ihm mittels einer buffonesken Verkleidungskomödie den von ihm abgewiesenen Freier seiner anmutigen Tochter als hochwillkommenen Bräutigam präsentieren. Erika Lindner und Rolf Jahnke als stilechtes Liebespaar, umgeben von einem Reigen prächtiger Molière-Figuren, tanzten die Hauptrollen der von heiterster Spiellaune getragenen Tanzkomödie, der Leo Pasatti einen in Farbe und Raumanordnung reizvollen szenischen Rahmen gegeben hatte.

In Manuel de Fallas „Dreispitz" ließ Pasetti wundervoll blühende Farben aufleuchten, um der Szene, die auch in ihrer plastischen Gestaltung mit dem romantischen Mühlenidyll als Meisterstück bezeichnet werden darf, die realistische Wirkung zu geben, die von dieser befeuernden, in allen Farben schillernden und rhythmisch mitreißenden Musik ausgeht. Die Art, wie de Falla mit glücklichem Zugriff volksmusikalische Elemente und ein impressionistisch beeinflußtes Kolorit zu einer musikalischen Einheit verbindet, verdient Bewunderung.

Lizzie Maudrik ließ die Glut dieser Musik in einem südlichen Bewegungsfurioso auf der Bühne tänzerisch wirksam werden. Jede Gestalt war als Typ und in ihrer Eigenprägung fest umrissen. Das verunglückte Liebesabenteuer des großmächtigen Corregidor mit der schönen jungen Müllerin wurde in den Einzelrollen von Manon Ehrfur, Bernhard Wosien und Harald Kreuzberg getragen, der bei diesem Gastspiel erneut bewies, daß er unser genialster Tänzer ist. Sein Solo wie auch ein eingelegter Volkstanz aus de Fallas Erstlingsoper „Ein kurzes Leben" weckten stürmische Begeisterung, die sämtlichen Mitwirkenden, auch dem musikalischen Leiter Herbert Trantow, galt.

Die Weihnachtsgabe des Deutschen Opernhauses war ebenfalls ein Tanzwerk, Benno von Arents Märchenballett „Kinderlied". Der Reichsbühnenbildner hat da eine sehr schöne Idee verwirklicht. Der deutsche Wald und das deutsche Märchen, alle die vertrauten Gestalten aus dem Kinderland sind lebendig geworden, so wie wir sie aus den alten und immer neuen Kinderliedern seit frühester Jugend kennen. Diese Kinderlieder, angefangen vom „Männlein im Walde" bis zu den Weihnachtsweisen, hat Kurt Stiebitz in Form einer sinfonischen Tanzsuite verbunden und auch in der Einleitung, den Überleitungen und der feinen Instrumentation durchweg die Märchen- und Naturstimmung getroffen, die diese Ballett-Pantomime so starken Anklang finden ließ. Als eine durchaus werkentsprechende Neuerung wurde auch die Begleitung der Handlung — eben der tänzerischen Darstellung der Kinderlieder — durch einen hinter der Szene aufgestellten Frauen- und Kinderchor empfunden. In diesem „Kinderlied" ist tatsächlich die Welt des Kindes aus seiner eigenen Vorstellung heraus auf die Bühne gezaubert worden, die Benno von Arent in ein ungemein stimmungsvolles szenisches Gewand gekleidet hatte. In dem mit allen Märchengestalten belebten deutschen Wald, der sich im letzten Bild in eine wundervolle Weihnachtslandschaft verwandelt, werden die Geschehnisse der Kinderlieder getanzt, gespielt und gesungen, und es zeigte sich auch hier wieder, daß das Einfachste die echteste Wirkung erzielt. Mit viel Humor und Liebe war das Deutsche Opernhaus ans Werk gegangen. Wie das Märchen selbst, so barg auch die Szene Überraschungen in Hülle und Fülle, — etwa die auf einem kleinen Waldtheater höchst ergötzlich getanzte Geschichte von den zehn kleinen Negerlein — und mit dem „Hänschen klein", dem Jäger und der Mutter marschierten Fuchs und Hans, Eichhörnchen und Hase, Käfer und Libelle auf, wurden Busch, Baum und Pilz lebendig. Die Tanzgruppe der Charlottenburger Bühne, aus deren großem Aufgebot man zu angemessener Würdigung allzuviele Namen aufzählen müßte, wurde der Aufgabe unter Rudolf Köllings choreographischer und Leo Spies' musikalischer Leitung aufs schönste gerecht. Dem „Kinderlied" voran ging der wieder mit Begeisterung aufgenommene „Nußknacker" zu Tschaikowskys genialer Musik.

Einen besonders glücklichen Griff in das deutsche Märchengut tat auch die Staatsoper mit ihrem diesjährigen Weihnachtsstück. Artur Wagner, der Autor des „Gestiefelten Katers", greift

in den fünf Bildern seines Märchenspiels tief in den Schatz des Phantastischen und Wunderbaren hinein und führt die Beschauer von dem spitzgiebligen Kleinstadtidyll der Residenz des Königs Runkenill bis auf den mit all seinem Lichterglanz naturgetreu nachgebildeten Berliner Weihnachtsmarkt. Gesang, Musik, Tanz und Spiel sind zu einer lustigen und abenteuerlichen Handlung verbunden, und es gibt viel Überraschungen, bis der frische, tapfere Frieder (Hans Joachim Schaufuß) mit seinem treuen und schlauen Katergefährten (Gerhard Wiking) dem bösen Zauberer Dullerdopp (Karl August Neumann) und seiner gefährlichen Hexentante (Erna Lommes) den gestohlenen Schlüssel zum Weihnachtsberg abgelistet und sich das schöne Töchterlein des drolligen Königs (Karl Hammes) erobert hat. Josef Dorsmann hat die Musik geschrieben, hat Volks- und Weihnachtslieder zu einem klingenden Reigen verbunden und in einer leicht eingänglichen, blühendromantischen Melodik und in flotten, etwas zur Operette hinneigenden Tanzweisen die Stimmung des Märchenspiels glücklich getroffen. In der Inszenierung von Karl Randt, mit den Bühnenbildern von Karl Doll und unter der choreographischen und musikalischen Leitung von Lizzie Maudrik bzw. Richard Jäger wurde die Aufführung, in der die ausgezeichneten Kräfte der Staatsoper ihr Bestes gaben, zu einem großen Erfolg.

Hermann Killer.

Tanz in Berlin

Den Reigen der dieswinterlichen Tanzabende eröffnete Erika Thimey, die, aus der Schule Mary Wigmans hervorgegangen, nach einer kurzen Theaterlaufbahn in Deutschland sich in USA. niederließ. Dort versuchte sie eine Wiederbelebung des Kulttanzes durch Tanzandachten vor Altären in Kirchen verschiedener Städte. Tänze dieser Art bot sie auch bei ihrem Tanzabend im Beethovensaal. Solche Versuche liegen auf derselben Ebene wie die Ankündigung von Gottesdiensten durch schreiende Plakate oder wie die Bearbeitung von Chorälen für Jazzorchester, wie das teilweise in amerikanischen Kirchen üblich ist.

Die Stuttgarter Tänzerin Brita Stegman gab Leistungsproben ihres Könnens. Am meisten liegen ihr Tänze, bei welchen sie gymnastische Elemente auswerten kann.

In der Volksbühne, dem Theater am Horst-Wessel-Platz, zeigte Gret Palucca Tanzschöpfungen, die sie teils bei den Olympischen Tanzwettspielen schon vorgeführt, teils aber auch neu geschaffen hat.

Der Kunsttanz der Nachkriegszeit mit seiner Häufung von Stilexperimenten ist uns noch in Erinnerung. Jüdische Literaten propagierten die Einführung in fremde Stile und damit auch in fremdes Bewegungsgut. So glitt der Tänzer unversehends in ein internationales Fahrwasser. Nun ist aber die Bewegungsart eine der Rasse immanente Angelegenheit. Musik und Bewegung sind innig miteinander verwachsen. Zu einem neuen deutschen Bewegungsstil kann man aber nur gelangen, wenn man auf diese uralten Zusammenhänge bewußt zurückgreift. Wenn nun aber in einem Programm von 16 Tanzschöpfungen lediglich drei deutsche Komponisten herangezogen werden, dann ist das sicher nicht der Weg, dem arteigenen Tanz näherzukommen. Ilse Meudtner und Rolf Jahnke tanzten im Beethovensaal.

Das Folkwang-Tanzstudio der Stadt Essen vermittelte in seinen Vorführungen im Theater am Horst-Wessel-Platz einen interessanten Einblick in die Werkstatt des Tänzers. In einer Folge von Tanzetüden wurden zunächst die primären Bewegungselemente aufgezeigt. Ausdrucksstudien und Pantomimen ergänzen die tänzerische Bewegungslehre, die dann weitergeführt wird zu heiteren Improvisationen. Die Verarbeitung des Lehrstoffes in Einzel- und Gruppentänzen mit Einbeziehung choreographischer Kenntnisse führen dann schließlich in das Gebiet des eigentlichen Kunsttanzes.

In einer Morgenfeier in der Komödie brachten die Tänzerinnen Charlotte Lemm und Johanna Wolski neue Tanzschöpfungen zur Darstellung. Der Tänzer ist Beweger und Bewegter zugleich. Sein Darstellungsmittel ist der Körper. Um seine Erlebnisse in die raumrhythmische Gebärde übersetzen zu können, muß er gelernt haben, das Instrument seines Körpers zu beherrschen. Das beginnt mit dem Atmen, dessen Rhythmus vom Gemüt und seinen Regungen bestimmt wird. Hier setzt die gymnastische Übung ein. Die Jutta Klamt-Schule zeigte im Bachsaal Ausschnitte aus ihrer Arbeit. Der Weg führt von der reinen Gymnastik bis hin zum Kunsttanz.

Es ist bekannt, daß der Tänzer Harald Kreutzberg, der im Beethovensaal mit neuen Tänzen vor die Öffentlichkeit trat, seine Kostüme selbst entwirft. Dies zu sagen ist nicht die Feststellung einer oberflächlichen Äußerlichkeit. Die Schöpfung eines Tanzkostüms ist für den Tänzer wesentlich einmal, weil er bestimmte psychologische Momente dadurch verdeutlichen kann und weil darüber hin-

aus auch die zu tanzende Musik verständlicher wird. Durch das Tanzkostüm werden die künstlerischen Aussagen, die sich im persönlichen Bewegungsstil manifestieren, unterstrichen. Darin liegt das Geheimnis von Kreutzbergs tänzerischer Kraft, die durch die virtuose Beherrschung seines Körpers verstärkt wird.
Im Beethovensaal tanzten Alice Uhlen und Alexander v. Swaine. Das Tänzerpaar, das demnächst eine Gastspielreise nach der Schweiz und Frankreich antreten wird, zeigte eine Folge von Tanzschöpfungen. In ihren Ausdruckstänzen nähern sie sich oft der Pantomime. Bei den Paartänzen, die in ihrer Choreographie starken Sinn für das Räumliche zeigen, sind die Übergänge und damit die Verbindung der einzelnen Bewegungsphasen harmonisch ausgeglichen. Vielfältig ist die Wahl der Tanzmotive, aber immer sind sie von Anmut und Leichtigkeit. Rudolf Sonner.

Oper

Dresden: Während bisher die Operette in Dresden der Privatinitiative überlassen war (die Staatstheater gaben ihr nur selten Raum), hat sie nun als eine Kunstgattung, der eine verantwortungsbewußte Kulturpolitik ihre Aufmerksamkeit nicht versagen darf, eine neue Pflegstätte gefunden. Dem tatkräftigen Eintreten von Oberbürgermeister Zörner ist es zu danken, daß nun auch Dresden ein Theater des Volkes besitzt. Das Albertheater, früher als Königliches Schauspielhaus ein Mittelpunkt künstlerischen Lebens, war in den letzten Jahren immer mehr aus dem kulturellen Leben ausgeschaltet und schließlich geschlossen worden.
Nun ist neues Leben eingekehrt. Die Räume präsentieren sich in neuen, freundlichen Farben, die technische Ausrüstung der Bühne ist überholt worden. Das Theater hat den Vorzug, daß die Sicht von fast allen Plätzen gut ist; es ist also in hervorragendem Maße geeignet, ein Theater der Gemeinschaft zu werden, in dem es keinen Unterschied nach Rang und Stand geben soll.
Mit einem Weiheakt wurde das Haus seiner Bestimmung übergeben. Oberbürgermeister Zörner legte in seiner Ansprache Sinn und Zweck des Theaters dar. Mit temperamentvollen Worten unterstrich Reichskulturwalter Hinkel, der als Vertreter des Propagandaministeriums und der Reichstheaterkammer erschienen war, die Worte des Oberbürgermeisters. Keine Stätte für falsches Muckertum, verstaubtes Spießbürgertum, für Snobismus und Aesthetizismus, für literarische und musikalische Experimente solle das neue Dresdener Theaterinstitut sein. Sondern ein Theater, das jedem Volksgenossen zugänglich ist, ein Theater der Gemeinschaft.
Als Eröffnungsvorstellung hatte man die Straußsche Operette „Eine Nacht in Venedig" in der neuen, jetzt überall gespielten Bearbeitung gewählt. Mit ihr stellte sich das Operettenensemble vor, das noch nicht in allen Fächern gleichwertig besetzt ist, aber doch schon die Gewähr für überdurchschnittliche Leistungen bietet. Vor allem scheint man in Kapellmeister Hans Leyendecker, zuletzt in der Musikabteilung des Ortsverbandes Berlin der NS.-Kulturgemeinde tätig, einen Musiker von Format verpflichtet zu haben. Das bewies er vor allem auch mit der gut durchgeformten Wiedergabe der Beethoven-Ouvertüre „Weihe des Hauses". Ungewöhnlich hoch auch das Niveau der Tänze, für die Georg Blanvalet verantwortlich ist. Werner Opitz, eine außerordentliche Begabung für den Grotesktanz, fiel auf.

Karl Laux.

Göttingen. Der „Freischütz" eröffnete, vielversprechend, den Opernspielplan des Stadttheaters. Der neue Intendant, Dr. Karl Bauer, führte selbst Regie, hatte in den Ensembles feine Einfälle und befreite (als Schauspieler) die Solopartien von stereotyper Operngestik. Die Sänger, die Bauer noch nicht selbst verpflichten konnte, hielten ein gutes Mittelmaß; eine berechtigte Hoffnung der kluge Tenor Walter Buckows. Konnte Bauer seine Spielplanabsichten, Spieloper und vor allem Mozart zu pflegen, hier aufs beste erfüllen, so ließ er sie schon beiseite mit der „Butterfly", der nun „Tiefland", „Mona Lisa" folgen, Werke, deren Anforderungen über die Möglichkeiten unserer Bühne schon hinausgehen, ganz abgesehen davon, daß wir über ihre künstlerische Notwendigkeit für Göttingen grundsätzlich anderer Meinung sind. Wir geben gern zu, daß Leni Gehrigs starke Spielbegabung sich in der Titelpartie überraschend bewährte, wenn auch die Stimme in der Höhe noch etwas unsicher ist, aber der Dirigent gab keine dramatische Spannkraft, keine Farben. Daß das Orchester sie zu geben vermag, bezeugen die Aufführungen des Vorjahres.
G. A. Trumpff.

Kassel. Vor Jahresfrist wurde das ehemalige Kgl. Hoftheater in Kassel, das in seiner organisatorischen und künstlerischen Arbeit der Korruptionszeit zum Opfer gefallen war, durch Verfügung des Herrn Ministerpräsidenten Göring im

Anschluß an seine große Tradition wieder zum Preußischen Staatstheater erhoben. Als Beauftragtem des Herrn Ministerpräsidenten fiel dem staltung des Kasseler Theaters im Dritten Reich zu.

Das verflossene Jahr diente vornehmlich der äußeren Restaurierung und der personellen und künstlerischen Neubelebung. Nach diesem Jahr angestrengter, von sichtbarem Erfolg gekrönter intensiver Arbeit steht das Staatstheater Kassel wieder in der Reihe der führenden Preußischen Theater. Nur kurz erwähnt sei, daß das Solopersonal verdoppelt ist, Chor und Ballett stark vergrößert und verjüngt sind und der Spielplan durch Austausch mit dem Berliner Theater ungemein bereichert ist.

Das neue Spieljahr brachte als Neueinstudierung Mozarts „Zauberflöte". Spielleiter K. Eggert, von den Bühnenbildnern Walter Giskes und Richard Panzer trefflich unterstützt, hatte dem klar durchdachten Spiel eine innere Spannung verliehen, die sich im Tempo und der Bewegung glücklich auswirkte. Generalmusikdirektor Heinz Bongartz ließ das mit jungen Kräften aufgefüllte Orchester rhythmisch prägnant und klangschön musizieren und hielt verantwortungsbewußt die Fäden nach oben und unten jederzeit sicher in der Hand.

Einen starken Erfolg errang die Erstaufführung der Händeloper „Xerxes" oder „Der verliebte König", deren Wiedergabe sich an die mit starken Strichen versehene Bearbeitung des Göttinger Gelehrten Hagen hielt. Der Erfolg dieser Musikoper liegt nicht zum geringsten Teil in den Händen der Spieler. Fritz Wiek, der Spieleiter, hatte mit Unterstützung der Ballettmeisterin Ellen Petz von Cleve alle Vorbedingungen für ein gutes Gelingen geschaffen. Nimmt man die ansprechende Orchesterleitung unter Kapellmeister P. Schmitz hinzu, so war der große Rahmen für die schwache Handlung vorteilhaft gespannt.

Mit einer nach der musikalischen Seite hin geradezu prunkvollen „Tannhäuser"-Aufführung in der Pariser Fassung wartete das Staatstheater jüngst auf. Professor Robert Heger, der Gastdirigent aus Berlin, drückte der Aufführung vom Pult aus mit stärkster Intensität den Stempel höchster künstlerischer Gestaltung auf.

Zum Schluß sei noch der ausgezeichneten Aufführung des Straußschen „Zigeunerbaron" gedacht, die, von Spielleiter F. W. Hanschmann schwungvoll inszeniert, überaus köstlich ablief und vergnügliche Stunden bereitete. Sie wurde zudem zu einem großen Erfolg des ausgezeichnet singenden Chores, der mit dieser Leistung eine erstmalige Krönung seines ernsten künstlerischen Arbeitens unter Chordirektor Kantner verbuchen konnte.

K. Damm.

Prag: Fidelio F. Finkes am „Neuen Deutschen Theater" mit großem und herzlichem Erfolg uraufgeführtes Opernwerk „Die Jakobsfahrt", dessen textliche Grundlage das schöne Legendenspiel des sudetendeutschen Dichters Dietzenschmidt bildet, ist ohne Zweifel das bedeutendste Ergebnis musikdramatischen Schaffens, das auf sudetendeutschem Gebiet im Lauf der letzten Generationen gezeitigt wurde. Finkes Partitur — der Komponist selbst ist 1891 in Josephsthal (Nordböhmen) geboren und lebt als Direktor der deutschen Musikakademie, deren Kompositionsklassen er leitet, in Prag — fesselt ebenso durch ihre starke stilistische Vergangenheitsverbundenheit wie durch ihre echte Modernität; die erstere zeigt sich u. a. in der meisterlichen Kontrapunktik des Orchestersatzes und in der Verwertung alter Melodien (eines uralten Judasliedes und eines Jakobsbrüderliedes aus dem 13. Jahrhundert sowie des deutschen Volksliedes „Der Maien"); zeitnah ist die kühne, oft herb klingende Harmonik der Oper und ihre kompositorische Gesamtanlage überhaupt; auch die Orchestration des Werkes ist höchst eigengeartet, sie wirkt viel mehr charakteristisch als farbenreich. Der Stoff dieses ziemlich stark mit Leitmotiven arbeitenden Musikdramas selbst gemahnt durch die Art seiner Religiosität, durch die Motive von Schuld und Entsühnung an die Stoffwelt Pfitznerscher Werke; nicht zuletzt durch die Verwendung des Aussatzmotivs, dessen Dramatik allerdings ungleich krasser wirkt als im „Armen Heinrich" dieses Meisters.

Friederike Schwarz.

Weimar. Die Weimarer Oper hat nach dem frischen, belebenden Anfang bisher nur eine Neuheit gebracht. Als erstes Werk zeitgenössischen Schaffens kam Eugen Bodarts musikalische Legende „Der abtrünnige Zar" zur Erstaufführung. Der Komponist ist jahrelang am Deutschen Nationaltheater tätig gewesen und saß auch bei dieser Aufführung selbst am Pult. Mit bemerkenswerter Frische brachte er die überaus geschickt instrumentierte Partitur zum Erklingen und gestaltete dank der glücklichen Inszenierung Dr. Hesses sein Werk zu einem Erfolg, der durch die wirkungsvollen Bühnenbilder Robert Stahls ganz wesentlich unterstrichen wurde. Carl Heerdegens „eiserner Zar" war eine ausgezeichnete Leistung. Den mächtigen Ritter Bava sang Carl

Hartmann als Gast der Staatsoper München darstellerisch und stimmlich überlegen.

Günther Köhler.

Konzert

Berlin.

Mit drei Festkonzerten begeht der Berliner Lehrergesangverein in diesem Winter die Feier seines 50jährigen Bestehens. Überall, wo das deutsche Lied in der Form des Männergesangs gepflegt wird, gilt der Berliner Lehrergesangverein als eine der hervorragendsten Chorvereinigungen, die an Stimmaterial wie an künstlerischer Disziplin ihresgleichen sucht. Durch viele Sangesfahrten hat der Berliner Lehrergesangverein, dessen Dirigenten Felix Schmidt und Hugo Rüdel Chorleiter von Weltruf waren, seine vorbildliche Kunst in alle deutsche Gaue getragen. Er steht auch heute im deutschen Musikleben in vorderster Reihe, um getreu seiner großen Vergangenheit im deutschen Lied den deutschen Gedanken zu pflegen. Das erste Festkonzert bewies, daß auch heute die künstlerische Tradition des Berliner Lehrergesangvereins durch hohe gesangliche Kultur fortgesetzt wird. In Karl Schmidt, dem ersten Chordirektor der Staatsoper, haben die Lehrer einen Dirigenten gefunden, der den Chor zu prachtvollen Leistungen führt. Die klangliche Fülle und Abrundung, die musterhaft deutliche Aussprache und der fein abgetönte Vortrag brachte dem Berliner Lehrergesangverein erneut einen großen, brechtigten Erfolg. Das Konzert stand im Zeichen neuzeitlichen Chorschaffens, das mit Werken von Kämpf, Raun, Koch, Baußnern, Moldenhauer, Nelius, Georg Schumann und Uraufführungen von Willy Herrmann vertreten war. Einen vielen Musikfreunden willkommene Neuerung im Berliner Konzertleben bilden die von der NS.-Kulturgemeinde veranstalteten Konzerte mit dem Staatsopernorchester, das auf diese Weise nach längerer Zeit wieder auch einmal losgelöst von seiner täglichen Opernarbeit zu hören ist. Das erste Konzert dieses hervorragenden Klangkörpers brachte in einer Morgenfeier die Bekanntschaft mit der Orchestermusik mit Klavier von Rudolf Wagner-Regeny, ein Werk, das aufs neue die schöpferische Kraft dieses Komponisten bestätigte, der unter den Musikern der jüngeren Generation eine der stärksten Begabungen ist. Wagner-Regeny hat sehr bald einen persönlichen Stil gefunden, der in diesem Werk erfreulich weiterentwickelt ist. Bezeichnend für seine Musik ist eine plastische Melodik, eine ungrüblerische, frische und klare Haltnug, die auch den vier Sätzen des neuen Werkes die besondere Note gibt. Dabei versteht es Wagner-Regeny, wieder auf dem Klavier zu singen, wie er andererseits mit einem gehämmerten Rhythmus seiner Tonsprache eine kraftvolle Ursprünglichkeit verleiht. Auch der Orchestersatz ist durchsichtig und reizvoll mit dem Soloinstrument zu einem neuen konzertanten Stil verbunden. Der Komponist selbst war seinem Werk ein ausgezeichneter Interpret. Als Dirigent trat der neue Staatsopernkapellmeister Johannes Schüler erstmalig im Konzertsaal hervor und bewährte sich auch hier als Orchesterführer, dessen sicherem Instinkt, dessen ehrlicher, starker Musikantennatur und dessen außerordentlichem Können man sich gerne anvertraut. Schüler erweist sich in Klassik und Romantik gleicherweise zu Hause, wie seine Wiedergabe von Cherubinis „Anakreon"-Ouvertüre und Schumanns D-Moll-Sinfonie zeigte. Als Solisten von Rang bewährten sich in Mozarts konzertanter Sinfonie für Violine und Viola (KV. 364) Konzertmeister Rudolf Schulz und Karl Reitz. Vor ihrer Südamerikareise kehrten noch einmal die Regensburger Domspatzen in der Philharmonie ein. Unter Leitung von Domkapellmeister Dr. Th. Schrems, der den Chor zu einer mustergültig disziplinierten Singegemeinschaft geformt hat, kamen ausgewählte Werke geistlicher und weltlicher A-Cappella-Kunst aus vier Jahrhunderten, daneben die immer besonders publikumswirksamen Volksliedbearbeitungen in schöner klanglicher Reinheit zum Vortrage. Als Beitrag zu den Liszt-Gedenkfeiern gab es die „Seligpreisungen" aus dem Christus-Oratorium.

Unter dem Protektorat des französischen Botschafters gab Carl Bittner mit seinem Solistenorchester einen Abend in der Singakademie, der „Maîtres français" gewidmet war und hauptsächlich Werke von Couperin und französische Gesänge aus dem 18. Jahrhundert brachte. Es ist eine unbeschwerte, leicht tändelnde, aber formklare und stilvolle Musik, ob sie nun in liebenswürdiger Programmanier den Gesang einer Nachtigall nachahmt, dann — bei Guillemain — eine „galante Zwiesprache" zwischen Flöte, Violine, Gambe und Clevecin hält oder sich mit hymnischem Schwung in einer Folge kurzer, suitenartiger Charakterstücke zu einer Apotheose der Meister Lully und Corelli erhebt. Carl Bittner mit seinen oft erprobten Musikern traf sehr glücklich den Stil dieser Musik, die von der vokalen Seite her ein Gast aus Paris, die junge Sopranistin Mona Péchenart mit schlanker, namentlich in den Kopftönen ansprechender Stimme vorführte.

Die rührige Gemeinschaft junger schaffender und nachschaffender Musiker unter Leitung von Agathe

von Tiedemann hat für diesen Winter drei Austauschkonzerte vorgesehen, um durch die allgemeinverständliche Sprache der Musik der kulturellen Verständigung und Annäherung der Völker zu dienen. Während angesehene Künstler aus Schweden, der Schweiz und Italien in Berlin konzertieren, spielen junge deutsche Musiker in den betreffenden Ländern, so wird z. B. die Gemeinschaft junger Musiker in Schweden verschiedene Konzerte geben und auch im Rundfunk spielen. Ein Abend mit schwedischer Kunst und schwedischen Künstlern machte den Anfang. Der Stockholmer Bariton Nils Svanfeldt sang alte schwedische Volkslieder: Hirten-, Tanz- und Marschlieder, und führte erklärend die Hörer in diese uns so verwandte Volkskunst ein, die ihre schönsten Eingebungen aus der Einsamkeit und Sehnsuchtsstimmung der schwedischen Wälder empfangen hat. Das zeitgenössische schwedische Kunstlied kam in der typischen Prägung von Stenhammer, Rangström, Frumerie und Morales, von Rut Bißmarks hellem Sopran dargeboten, zu Gehör. Beispiel der neueren schwedischen Musik war Emil Sjögrens Sonate für Violine und Klavier, für das junge schwedische Musikschaffen zeugten Dag Wirens Klaviervariationen und Gunnar de Frumeries Sonate für Violine und Klavier, für die sich erfolgreich der Komponist und der Geiger Oluf Nielsen einsetzten. Den Gästen aus Schweden und ihrer Kunst wurde eine sehr herzliche Aufnahme bereitet.

In der „Stunde der Musik" gab der griechische Flötist Lambros Demetrios Callimanos, der in Berlin kein Unbekanter mehr ist, im Verein mit Gertrude Pitzingers Gesangskunst erneut Proben seines meisterhaften Flötenspiels, das ebenso durch die staunenswerte Beherrschung des Instruments wie durch seinen musikalischen Ausdruck wirkt. Wilhelm Stroß, der Primgeiger des bekannten Quartetts, und Karl Rupp, der sympathische Pianist, hatten sich zu kammermusikalisch ausgeglichenem Musizieren verbunden und standen dem jungen Bariton Walter Habernicht Pate, dessen Stimme, ein weicher, entwicklungsfähiger Bariton, mit viel Verständnis für das Wesen der Liedkunst eingesetzt, in der Höhe aber noch mit allzu offener Tongebung behandelt wird. Die Saarbrücker Vereinigung für alte Musik, eine um historische Treue und Stilreinheit bemühte Künstlergemeinschaft, bestritt allein eine „Stunde der Musik". Unter Leitung von Fritz Neumeyer, der die Hörer vor Beginn des Konzertes in das Wesen und die Klangwelt der alten Musik und Instrumente einführte, spielten die Künstler mit feiner Einfühlung Kammermusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert, während Marianne Brugger mit klarem Sopran Arien von Schütz, Händel und Joh. Christian Bach vortrug.

Im Bechsteinsaal gab Phrebe Thomson einen Liederabend, der eindrucksvoll durch das schöne Stimmaterial und den klugen Vortrag der Sängerin war. Deutsche, italienische, französische und englische Lieder, in vier Sprachen gesungen, zeugten von einer nicht alltäglichen künstlerischen Vielseitigkeit.

Ein Liederabend von Gertrude Pitzinger gab Gelegenheit, erneut die Entwicklung einer Künstlerin festzustellen, die heute zu unseren hervorragendsten Liedsängerinnen gehört. Bei ihr, die zu Beginn die stimmlich und vortraglich sehr anspruchsvollen „Vier ernsten Gesänge" von Brahms sang, entsprechen sich Innerlichkeit des Empfindens, Kraft und Musikalität des Ausdrucks und Glanz und Fülle der Stimme — vom Vollton bis zum feinsten Piano — in seltenem Maße. Aus dem Programm hob sich eine Folge von Richard Wetz-Liedern heraus.

Auch Erna Berger, die ausgezeichnete Koloratursängerin der Staatsoper, hatte die Vortragsfolge ihres von der Berliner Konzertgemeinde veranstalteten Lieder- und Arienabends besonders klug und dankenswert gestaltet, indem sie endlich einmal auch den Liedkomponisten Carl Maria von Weber anläßlich seines 150. Geburtstages zu Worte kommen ließ. In des Meisters oft allzu leichtfertig als „Salonkunst" abgestempelten Liedern vermählt sich in höchst anmutiger Weise der Geist des 18. Jahrhunderts und der Romantik, wenn auch Weber hier nicht sein Tiefstes gibt. Einige erlesene Liedproben wurden durch Konzertarien ergänzt, italienischer fast im Stil als ihre Vorbilder. Hier ebenso wie bei Hugo Wolf und in Mark Lothars acht Liedern nach Gedichten von Morgenstern — leichten, stimmungsvollen, musikalisch fein gezeichneten Gebilden — triumphierte, von Michael Raucheisens Begleitung unterstützt, Erna Bergers Kunst: das feine musikalische Empfinden, die Frische und Natürlichkeit des Vortrages und, nicht zuletzt, dieser kostbare Sopran selbst, der ebenso der perlendsten Koloratur wie der feinstgesponnenen Kantilene fähig ist.

Auch die NSG. „Kraft durch Freude" vermittelte ihren Mitgliedern ein schönes sängerisches Erlebnis, einen Schlusnus-Abend in der Philharmonie. Schlusnus hat sogleich den Kontakt mit den Hörern, die dieser edlen Baritonstimme und der geschmackvoll eingesetzten Gesangskultur zujubeln.

Rudolf Laubenthal, der noch unvergessene ehemalige Heldentenor der Charlottenburger Oper,

konnte an seinem Liederabend erneut den Beifall der Freunde seiner Kunst entgegennehmen. In Liedern und Arien zeigte er, von Georg Vollerthun begleitet, die Kraft seines Organs und ein naturburschenhaftes Temperament des Vortrages. Arno Erfurth ließ an dem gleichen Abend Proben seines virtuosen Beethoven- und Chopinspiels hören.

Aus der Reihe der Pianistenabende ist ein Konzert Conrad Hansens bemerkenswert, der sich im Gedenken an Franz Liszt einige der schwierigsten Klavierwerke des Meisters auserwählt hatte, darunter neben der im Liszt-Jahr fast zu Tode gespielten h-Moll-Sonate auch die Paganini-Etüden Hansens künstlerische Entwicklung ist steil aufwärts gegangen. Die Leidenschaftlichkeit seines Vortrages, der geballte musikalische Wille, der in seinem Anschlag zum Ausdruck kommt, hat sich nach einer Periode des Überschwanges jetzt zu gebändigter, durchglühter künstlerischer Kraft geläutert, die sein Spiel als eine Meisterleistung empfinden läßt.

Karl August Schirmer, wie Hansen ein Schüler Edwin Fischers, der vor einem großen Hörerkreis im Bechsteinsaal Bach, Beethoven und Brahms spielte, ist unter dem pianistischen Nachwuchs sicher eine der ausgeprägtesten Persönlichkeiten. Das musikantische Ungestüm, mit dem Schirmer an die Werke herangeht, gibt seinem Spiel eine eigene Note, die umsomehr hervortritt, als er über eine erstaunlich reife Technik verfügt. Zwei Tokkaten und zwei Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" erfuhren eine dramatisch gegensatzreiche, in den Zeitmaßen allzu freizügige, romantisch umgedeutete Wiedergabe.

Man muß es Claudio Arrau hoch anrechnen, daß er am 150. Geburtstage Webers einen Querschnitt durch das Klavierschaffen des Meisters gab. Angesichts der verhängnisvollen Verkennung gerade des Klavierkomponisten Weber kann man es nicht oft genug betonen, daß hier eine der schönsten und dankbarsten Aufgaben des Pianisten harrt, nämlich diese ursprünglich frische, so ganz von Melodie und Rhythmus bestimmte, zugleich romantisch-liedhafte und tänzerisch-virtuose Klavierkunst eines unserer Größten dem deutschen Konzertpublikum wieder nahezubringen. Arrau spielte die drei ersten Sonaten und einige der bekanntesten Charakterstücke wie das Rondeau brillant Werk 62 und die „Aufforderung zum Tanz". Wie die Werke selbst, so war auch die Wiedergabe in ihrer perlenden Klarheit meisterlich und — beispielhaft.

Hermann Killer.

Lore Fischer, die mit dem Musikpreis der Stadt Berlin ausgezeichnete Altistin, gab in der Singakademie einen Liederabend. An Liedern von Robert Schumann und Hans Pfitzner konnte sie ihre Fähigkeiten beweisen. Aus der Wiedergabe alter deutscher Volkslieder sprach die ungebrochene Kraft ihres süddeutschen Heimatgefühls. Hermann Reutter war der Sängerin ein wundervoll anpassungsfähiger Begleiter.

In der Stunde der Musik in der Singakademie spielte das Freiburger Kammertrio für alte Musik eine Vortragsfolge: „Das deutsche Lied vom Mittelalter bis zum Barock". Es gelang den Mitgliedern dieser Kammermusikvereinigung Edgar Lucas, Ernst Duis und Johannes Abert, diese längst verklungene Musik wieder zu verlebendigen. Die Festfolge der gemeinsamen Jahrestagung der Reichskulturkammer und der Deutschen Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in der Philharmonie wurde eingeleitet mit Werk 85 für gemischten Chor und Orchester „An die großen Toten" von Wilhelm Berger. Der Bruno Kittel'sche Chor und das Philharmonische Orchester brachten dieses Chorwerk unter der straffen Stabführung von Bruno Kittel kraftvoll und diszipliniert zur Aufführung. Von einem von Arno Rentsch mit gutem handwerklichen Können instrumentierten Orchestersatz begleitet, sang Kammersänger Rudolf Bockelmann „Beherzigung" von Hugo Wolf. Nach der Ansprache des Reichsorganisationsleiters Dr. Ley spielten die Philharmoniker das A-Dur-Konzert für Orgel und Orchester von Georg Friedrich Händel. Mit gewohntem Können meisterte Prof. Fritz Heitmann den Orgelpart. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe dirigierte sowohl das Händelsche wie auch das vorausgegangene Wolf'sche Werk. Das „Gebet der Jugend" für Gemischten Chor, Knabenchor, Sopransolo und Orchester von Hermann Zilcher, das zum Abschluß der Feier erklang, trägt das Gepräge einer musikalisch vornehmen Haltung. Die Sopranistin Tilla Briem war eine würdige Vertreterin des Solopartes.

Bei den gewaltigen Schöpfungen für die Orgel vergessen wir oft allzuleicht, daß Joh. Seb. Bach auch sehr vertraut mit dem Geigenspiel gewesen ist. Schließlich hat er ja seine musikalische Laufbahn als Violinist begonnen. Giovanni Bagarotti und Eric Schmidt spielten im Bechsteinsaal die Sonate in E-Dur von Bach und im Anschluß daran Violinsonaten von Beethoven, Schubert und César Franck.

Im Haus der Länder veranstaltete die Deutsch-Spanische Gesellschaft in Verbindung mit der Flüchtlingsfürsorge der Auslandsorganisation der

NSDAP. und der Gesellschaft für Länderkunde ein Konzert, dessen Erlös den spanischen und deutschen Flüchtlingen zugute kommt, die Spanien infolge der politischen Wirren verlassen mußten. Nach einleitenden Worten des Ministerialrates Hasenöhrl vom Reichspropagandaministerium spielte Prof. José Cubiles vom Madrider Konservatorium Klavierwerke spanischer Komponisten. Daß Cubiles aber auch die Wesensgehalte deutscher Komponisten nachschöpferisch zu gestalten versteht, zeigte er an Werken von Bach, Beethoven und Schubert. Am Flügel begleitet von Michael Raucheisen sang Carlotta Dahmen-Chao deutsche und spanische Lieder. Die spanischen Gäste, die sich als Künstler internationalen Ruf errungen haben, wurden stürmisch und begeistert gefeiert.

Das Streichquartett des Berliner Philharmonischen Orchesters, das sich aus den Herren Erich Röhn, Carl Höfer, Werner Buchholz und Wolfram Kleber zusammensetzt, hatte sich für einen Abend im Bechsteinsaal eine Vortragsfolge musikalischer Kostbarkeiten zusammengestellt. Zwischen dem Lerchenquartett von Haydn und dem Streichquartett op. 95 von Beethoven stand die Musik für sieben Saiteninstrumente von Rudi Stephan, dem vielverheißenden Komponisten, der 1915 bei Tarnopol auf dem Felde der Ehre geblieben ist. Helmut Hidegheti (Klavier), Dora Wagner (Harfe) und Hermann Menzel (Kontrabaß) ergänzten die Quartettvereinigung.

Im großen Saal der Philharmonie veranstaltete die Berliner Liedertafel ihr erstes Winterkonzert. Neben Chorwerken von Franz Schubert, Georg Schumann und Georg Nellius interessierte der A-capella-Satz aus der Goethe-Sinfonie von Josef Reiter. Von dem musikalischen Leiter der Chorvereinigung, Friedrich Jung, gelangten drei Chorsätze zur Uraufführung, von denen „Walther von der Vogelweide" den nachhaltigsten Eindruck hinterließ.

Die Vortragsfolge, die sich der Kammersänger Rudolf Bockelmann für sein Auftreten im Bachsaal ausgewählt hatte, brachte im ersten Teile Lieder von Robert Schumann und Hugo Wolf. Der zweite Programmteil war Balladen von Fanz Liszt und Carl Loewe gewidmet. Am Flügel begleitete Prof. Michael Raucheisen. Ihren einzigen Klavierabend in diesem Winter gab Elly Ney in der Philharmonie. Die Vortragsfolge brachte von Wolfgang Amadeus Mozart die im Mai 1785 geschriebene Fantasie in c-Moll und die c-Moll-Sonate. Nach der großen Wanderer-Fantasie von Schubert brachte die Pianistin in freier Wahl Werke von Chopin zur Aufführung.

Rudolf Sonner.

Das lebendige und hochmusikalische Spiel des Fehse-Quartetts riß die Zuhörer, die die Singakademie bis auf den letzten Platz füllten, zu Begeisterungsstürmen hin, und die vier Musikanten, R. Fehse (1. Viol.), F. Laur (2. Viol.), H. Scholz (Viola) und P. H. Lehmann (Cello), zu denen sich im Brahms-Quintett H. Wigand (Viola) gesellte, wurden überaus herzlich gefeiert. Wie herrlich leicht, beschwingt und ausgefeilt kam aber auch das Streichquartett op. 125 Es-Dur von Franz Schubert heraus!

Auch in den Konzerten der NS.-Kulturgemeinde in den Berliner Bezirken gab es gute Kammermusik zu hören, und neben Werken der Romantik und Klassik standen Kompositionen neueren Datums. So spielte in Weißensee in der Aula der Mittelschule das Bruinier-Quartett das „Mitsommerlied" des ostpreußischen Komponisten Otto Besch. Der Wert dieses Werkes, das 1922 entstand, liegt im Klanglichen. Das Bruinier-Quartett sorgte für eine sorgfältige Wiedergabe.

Das Emsch-Trio, aus Eduard Erdmann (Klavier), Alma Moodie (Violine) und Karl Maria Schwamberger (Cello) bestehend, bewies an einem Programm, das u. a. Mozarts tanzbeschwingtes D-Dur-Trio und Beethovens Geistertrio enthielt, seine kammermusikalische Gestaltungskraft.

Die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik gedachte in einer Feierstunde des 70. Geburtstages von Waldemar von Baußnern (29. Nov. 1866 bis 20. August 1931). Seine Klavierwerke, Chöre und Instrumentalmusiken lassen die urwüchsige Kraft, das ernsthafte Streben dieses Komponisten nach einer reinen Form erkennen. Wie frisch mutet uns sein Landsknechtlied an, und was für köstliche Feinheiten melodischer und klanglicher Art birgt seine Serenade für 3 Instrumente. Am Gelingen des Abends waren neben dem Jugendchor unter Leitung von Heinrich Martens eine Reihe von Instrumentalsolisten und Fred Drissen beteiligt.

Alte Musik hörte man stilistisch gut dargeboten in der Singakademie in einem Konzert, das die bekannte Cembalistin Eta Harich-Schneider veranstaltete. Gerade die Musikwelt Bachs findet heute, wie auch die Bach-Tage Hermann Dieners bewiesen, wissende Spieler, die uns die Werke Bachs und der Barockmusik erschließen. So hörte man im Konzert in der Singakademie zwei Sonaten für Cembalo concertato und Violine von J. S. Bach, ein Quartett A-Dur für Flöte, Viola da gamba obligata, Violine und Continuo von Telemann und eine c-Moll-Sonate von Quantz. Der Staats- und Domchor sang jetzt in der Vor-Weihnachtszeit Weihnachtslieder in alten

und neuen Sätzen in den Bezirkskonzerten der NS.-Kulturgemeinde. Gerade die hellen, klaren Knabenstimmen vermögen uns die Schönheit dieser Weihnachtsmusik besonders nahezubringen. Im Konzert in der Hochschule für Musik hörte man weihnachtliche Chorsätze alter Meister, u. a. Gabrielis achtstimmiges „Jubilate" und die sechsstimmige Weihnachtsmotette „Das ist gewißlich wahr" von H. Schütz. Weihnachtslieder in neuen und alten Chorsätze folgten. Alfred Sittard, dessen sorgfältige Chorleitung immer wieder Bewunderung erregt, spielte zwischendurch Max Regers zweite Orgel-Sonate, die er in tausend glühenden Farben aufleuchten ließ.

Ein Jugendchor, der in straffer Disziplin schöne Stimmen vereinigt, der Mozartchor, sang in einem Konzert der NS.-Kulturgemeinde in Spandau. Unter Leitung von Erich Steffen konnten die Darbietungen wohlgefallen. Es gab Chormusik alter Meister und Volkslieder.

Ein Abend im Bechsteinsaal vereinte den Cellisten Armin Liebermann und den Pianisten Erwin Hansche zu gemeinsamem Musizieren. Besonders in den langsamen Sätzen entfaltete sich der warme und leuchtende Celloton Armin Liebermanns. Ausgeglichen und lebendig war das Zusammenspiel.

Lula Mysz-Gmeiner beging in der Philharmonie die Feier ihres 40jährigen Künstlerjubiläums. Diese große Liedersängerin, die bisher in 1550 Konzerten ihre bedeutende Vortragskunst entfaltete, wurde von den zahlreichen Bewunderern ihrer Kunst stürmisch gefeiert. Michael Raucheisen begleitete und eine Reihe bekannter Solisten wirkte in dem Konzert mit.

Ina Nowak, eine junge, begabte Sängerin, der nur noch allzu sehr das Lampenfieber anzumerken ist, sang, von Ferdinand Leithner begleitet, im Bechsteinsaal. Sie setzte sich mit starkem Gestaltungswillen für eigenartige Liedgebilde Medtners ein, die man selten zu hören bekommt.

Auch Heddy Voß, im Besitz eines kultivierten Soprans, brachte, abweichend vom üblichen Konzertprogramm, selten gehörte Lieder zum Vortrag, wie von Berlioz, Wolf-Ferrari und J. Marx. Michael Raucheisen sorgte für eine anschmiegsame Begleitung.

Eine Reihe von Klavierabenden gab die Gewißheit, daß gerade hier die Romantik ein breites und nachdrückliches Verteidigungsfeld findet. Werke unserer Romantiker wie Schumann, Schubert, Chopin, zuletzt auch Weber, geben den Klavierabenden fast aller unserer Pianisten ihr Gesicht. Verhältnismäßig selten finden wir hier Werke lebender Komponisten. Kurt Woywoth setzte sich in seinem Klavierabend im Meistersaal für eine Passacaglia und Fuge von Fritz Werner (Potsdam) ein, die von den Zuhörern freundlich aufgenommen wurde, und auch dem anwesenden Komponisten Beifall eintrug. Edward Weiß, ein Pianist von Weltruf, der vor allem im deutsch-amerikanischen Konzertleben eine Rolle spielt (Busonischüler), besitzt eine fabelhafte Technik. Genial, aber eigenwillig gestaltete er in seinem Konzert im Beethovensaal Schumanns „Carneval". Unerhört stark war die Darstellung der Liszt-Legende „Der heilige Franziskus auf den Wogen schreitend".

Der Pianist Schaufuß-Bonini, der in einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten des italienischen Winterhilfswerkes spielte, ist ein Meister der Pedaltechnik und des Anschlages. Beinahe Orgelklang entlockte er dem Klavier beim Vortrag der Orgel-Toccata d-Moll von Bach-Busoni. Wie poetisch gestaltete er ferner die Chopin-Klavierstücke.

Maria Dombrowsky wiederum gebraucht sehr sparsam das Pedal. Sie spielt temperamentvoll und zeichnet klar und scharf. An der Darstellung der frischen C-Dur-Sonate von Karl Maria von Weber, der jetzt glücklicherweise anläßlich der Weber-Gedenkfeiern öfters mit seinen Klavierstücken vertreten ist, hatte man seine helle Freude. Als Chopinspielerin ersten Ranges wies sich die polnische Pianistin Halina Sembrat aus, die liebevoll und sorgfältig alle Feinheiten der Chopinschen Klaviermusik herausarbeitete.

Im Meistersaal, in zwei Konzerten junger Künstler, bekam man recht unterschiedliche Leistungen zu hören. Wilhelmine Kilian-Grober zeigte in dem C-Dur-Konzert für Cello von Haydn ihre gute Grifftechnik und einen festen Bogenstrich. Hermann Gees ist in seiner stimmtechnischen Ausbildung weiter als Max Schützendorf, dessen Bariton immerhin in der Tiefe anspricht. W. Fernow und G. Puchelt gaben sich als Begleiter sichtbare Mühe. Günter Plagge spielte mit starkem Ausdruck Schuberts A-Dur-Sonate, op. posth., während die Pianistin Lotte Liebe in der Gestaltung der A-Dur-Sonate versagte. Recht unzuverlässig ist noch ihre Technik. Immerhin war bei allen jungen vortragenden Musikern Hingabe am Spiel und eine gute Begabung festzustellen.

Gerhard Schultze.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Bayreuth: Die Dresdner Philharmoniker unter der Leitung ihres Dirigenten Paul van Kempen und unter Mitwirkung von Prof. Edwin Fischer gaben hier in der Ludwig-Siebert-Festhalle ein Gastkonzert, das im Rahmen der Winterveranstaltungen der Konzertgemeinde der NSKG. durchgeführt wurde.

Bremen: Der zweite Konzertabend der NSKG. gab der Sopranistin Hilde Anschütz vom Staatstheater Gelegenheit, sich erstmalig der hiesigen Hörergemeinde als Liedersängerin vorzustellen. Walter Sporer begleitete die Sängerin und trat auch mit Werken von Mozart, Beethoven und Chopin solistisch hervor.

Bremerhaven: Die NSKG. veranstaltete eine Aufführung von Beethovens Missa solemnis. Die Chorvereinigung für Oratorienaufführungen und das Orchester der NSKG. gaben unter der Leitung von Kurt Reime ihr Bestes. Die gesanglichen Leistungen der Solisten Margret Meiners (Sopran), Edith Niemeyer, Hamburg, (Alt), Hertwig Kemper, Hamburg, (Tenor) und Robert Kleinecke, Hamburg, (Baß-Bariton), zeigten sich der Aufgabe voll gewachsen.

Breslau: Mit der „Stunde der Musik" hat die NSKG. eine für die musikliebende Öffentlichkeit bedeutsame Reihe von insgesamt sechs Konzerten begonnen. Diese Veranstaltungen dienen der Förderung aufstrebender junger, noch unbekannter Künstler, denen dadurch eine Möglichkeit des Auftretens und der kritischen Würdigung geboten wird. Die Veranstaltungen finden in Abständen von ungefähr vier Wochen im Breslauer Schloß statt. Zum ersten Male wurde eine derartige Einrichtung vor zwei Jahren in Berlin ins Leben gerufen. Inzwischen haben ungefähr zehn große deutsche Städte ihre „Stunde der Musik" eingerichtet. Zu ihnen gesellt sich nun auf die Initiative der Leitung der NSKG. hin auch Breslau. — Unter Leitung von Walter Erzgraeber rief die Abteilung Volkstum und Heimat der NSKG. alle singfreudigen Volksgenossen aller Stände und Berufe zu einer Abendsingwoche auf.

Bübingen: Der hiesige Ortsverband der NSKG. hatte das Kreisquartett der NSKG. sowie die Sopranistin Mathilde Petri zu einem Konzert verpflichtet.

Celle: Im Sinfoniekonzert der NSKG. wirkte die Pianistin Else Blatt aus Berlin mit.

Danzig: Die Münchener Pianistin Annemarie Heyne gastierte in einem Konzert der NSKG. und spielte Klavierwerke von Beethoven, Brahms und Chopin. Rege Beifallsfreudigkeit dankte der jungen sympathischen Künstlerin.

Dortmund: Der Chopin-Spieler Johannes Strauß konzertierte im Rahmen der Veranstaltungen des Ortsverbandes Dortmund der NS.-Kulturgemeinde vor ausverkauftem Hause.

Frankfurt a. O.: In der Reihe der Bratfisch-Meisterkonzerte, die in diesem Jahre zum ersten Male in die Veranstaltungen der NSKG. eingegliedert wurden, spielte im ausverkauften Festsaal Prof. Josef Pembaur. Er hatte zu diesem Konzert Balladen von Brahms und Chopin und Legenden von Franz Liszt gewählt.

Güstrow: Der Ortsverband hatte sich das Berliner Jernick-Quartett verpflichtet, das Streichquartette von Mozart, Beethoven und Dvorak mit ausgezeichnetem Musikempfinden zum Vortrage brachte.

Hagen i. Westf.: Mitglieder des Kammerorchesters der NSKG. gaben ein Kammerkonzert, dessen Vortragsfolge ausschließlich heiteren Werken von W. A. Mozart gewidmet war. Hans Herwig gab eine erläuternde Einführung und las aus Briefen von Mozart.

Hagen: Heinrich Schlusnus sang auf Einladung der Stadt Hagen in Verbindung mit der NS.-Kulturgemeinde in 2 Liederabenden im Rahmen des Volksabonnements vor etwa 5000 Menschen, die so Gelegenheit hatten, einen Sänger von Weltruf zu hören.

Halle a. Sa.: Die NSKG. hatte zu ihrem zweiten Meisterabend, wie ihre Sonderveranstaltungen in diesem Winter genannt werden, das Wendling-Quartett verpflichtet.

Hamburg: Es ist eine lobenswerte Tat des Kammerorchesters der NSKG., seinen Hörern Werke lebender Komponisten zu vermitteln. Die Neuheit des dritten Konzertes war eine kleine Suite für Streichorchester von dem einheimischen Tonschöpfer Hellmuth Vogt.

Hemelingen: Im Rahmen einer Veranstaltung des hiesigen Ortsverbandes wurde das erste volkstümliche Konzert dieses Winters durchgeführt. Dank der uneigennützigen Mitwirkung des Orchesters der Musikfreunde und des Männergesangvereins Lyra konnten den Volksgenossen das Eintrittsgeld erlassen werden.

Höchst a. M.: Im Volksbildungsheim spielte das Dieffenbach-Spamer-Quartett im zweiten Kammerkonzert der NSKG. von Mozart die Streichquartette in C-Dur und B-Dur sowie Duos für Viola in B-Dur.

Höxter: Ein Konzertabend, zu dem die NSKG. den Konzertmeister Rudolph Schröder (Violine) und den Kammermusiker Otto Geese (Klavier), beide von der Staatsoper Kassel, verpflichtet hatte, brachte Werke von Bach, Mozart, Pugnani, Chopin und Dvorak.

Köln a. Rh.: Die erste musikalische Morgenfeier der NSKG. in Verbindung mit der Staatl. Hochschule für Musik war dem Schaffen der beiden in Köln wirkenden Komponisten Hermann Unger und Otto Siegl als ehrender Dank und als Feier der kürzlich begangenen Geburtstage gewidmet. Beide Komponisten waren mit charakteristischen Ausschnitten aus ihrem Schaffen vertreten. Gottfried Wolters entwarf eingangs ein Bild vom Lebensweg und Schaffen der beiden Komponisten.

Königsberg, Pr.: In einer musikalischen Morgenfeier stellten sich die beiden einheimischen Künstler Hildegard Domning (Violine) und Paulpeter Rafalski (Baß) vor. Die NSKG. veranstaltet diese Nachwuchskonzerte aus der richtigen Erkenntnis heraus, daß der jungen Generation jede Gelegenheit geboten werden muß, ihr Talent und ihr Können vor dem Urteil der Öffentlichkeit zu prüfen und zu erhärten, um daran zu wachsen. — In der Aula der Universität konzertierte die Münchener Pianistin Annemarie Heyne mit schönem Erfolg.

Leipzig: Das Kulturamt der NSDAP. und die Gaudienststelle der NSKG. haben zuerst in Deutschland mit der planmäßigen Erhaltung und stilreinen Wiederherstellung alter und kostbarer Orgeln angefangen. Nicht weniger als 9 größere und kleinere Werke konnten innerhalb der letzten zwei Jahre vor dem sicheren Verfall bewahrt werden. — Im „Haus der Kultur" gab die NSKG. einen Abend mit Violinsonaten von W. A. Mozart. Ausführende waren die Professoren Otto Weinreich und Edgar Wollgandt.

Mainz: Der hiesige Ortsverband der NSKG. führte eine Werbeaktion für seinen Konzertring durch. Der Konzertring bietet jedem Volksgenossen Gelegenheit, sich in den Genuß einer billigen Konzertmiete zu setzen. Außer den 7 Zyklus-Konzerten veranstaltet die NSKG. noch vier Sonderkonzerte im Schloß. — Im zweiten Schloßkonzert vermittelten die Mitglieder des Mainzer Streichquartetts Werke von Brahms, Smetana und Dvorak.

Mannheim: Das Freiburger Kammertrio für alte Musik gastierte bei der NSKG. mit einer Vortragsfolge, die Werke der Renaissance und des Barock in stilgetreuer Wiedergabe brachte.

München: In der ersten Veranstaltung des Konzertringes der NSKG. spielte das Münchener Klavierquartett Werke von Mozart und Brahms.

Neustadt a. Haardt: Die NSKG. und die Ortsmusikerschaft veranstalteten gemeinsam ein Konzert, dessen Vortragsfolge Werke von Händel, Haydn, Johannes Sebastian Bach, Johannes Christof Bach, Loewe, Mozart, Chopin, Humperdinck, Karg-Elert, Krebs und zwei Werke der Neustadter Komponistin Hanny Schoen brachte. Einen vierstimmigen Liedsatz von Hans Leo Hasler hat die Komponistin geschickt variiert, und in der Spielmusik für Blockflöten, Geige und Bratsche op. 19 zeigte sie schöpferisches Können.

Oldenburg: Begeisterte Aufnahme fanden die Darbietungen der Oldenburger Kammermusikervereinigung im ersten Kammerkonzert der NSKG. Außer zwei Streichquartetten von Haydn und Mozart gelangte das Quartett op. 9 von Rudolf Peterka zur Erstaufführung.

Ottweiler: Der Ortsverband veranstaltete einen Kammermusikabend mit Klaviertrios von Schubert, Beethoven und Haydn. Mitwirkende waren Emmy Engelmann (Klavier), Albert Schneider (Violine) und Gustav Woltersdorf (Cello).

Bad Segeberg: Seit Jahren fand hier wieder ein Sinfoniekonzert statt, das vom Landesorchester der Nordmark ausgeführt wurde. Der Ortsverband der NSKG. hatte damit einen vollen Erfolg.

Stuttgart: Auf Einladung der NSKG. gab Dr. Paul v. Georgi, Konzertmeister im Orchester des Reichssenders Stuttgart, einen Violinabend. — Im gut besetzten Konzertsaal der Liederhalle spielte der Meisterschüler der hiesigen Musikhochschule Richard Großmann (Violine) und Prof. Petyrek (Klavier) Sonaten von Bach, Brahms, Dvorak und Respighi.

Völklingen: Der Theater- und Konzertring der NSKG. hatte seine Mitglieder zu einem Gastspiel des Stadttheaters Saarbrücken eingeladen. Carl Maria v. Webers romantische Oper „Der Freischütz" erlebte vor ausverkauftem Hause eine glanzvolle Wiedergabe.

Witten a. Ruhr: Die NSKG. brachte die Uraufführung eines „Requiem" für vier Solostimmen, Chor und Orchester von dem einheimischen Komponisten Bernhard Friedhoff. Der Musikverein Witten hat sich hier ein Werk erarbeitet, das geeignet ist, innerhalb seiner Gebrauchssphäre eine bedeutsame Aufgabe zu erfüllen.

Zeitgeschichte

Unbekannte Wagner-Dokumente.

Einer der letzten noch lebenden Weggenossen Richard Wagners ist der heute 87jährige Architekt Karl Runkwitz, der vor 60 Jahren das Bayreuther Festspielhaus erbaut hat. Karl Runkwitz lebt heute in dem stillen Taunusdörfchen Bommersheim bei Frankfurt. Von 1872 bis 1876, während der Bauzeit des Festspielhauses, war Runkwitz fast ununterbrochen in Bayreuth und gehörte zur nächsten Umgebung Richard Wagners. Fast jeden Abend war der Architekt bei Richard und Cosima Wagner zu Gast und hat vier Jahre hindurch Freud und Leid mit ihnen geteilt. Als 1876 der Bau beendet war, schenkte Wagner aus Dankbarkeit Karl Runkwitz das Textbuch des „Ring" mit einer herzlichen Widmung. Auch zahlreiche unbekannte Briefe von Richard und Cosima Wagner, viele Aufzeichnungen Richard Wagners, die den Bau des Festspielhauses betreffen, sowie die Baupläne des Festspielhauses und eine große Anzahl unbekannter Photographien bewahrte Karl Runkwitz als kostbare Erinnerungsstücke an seine Bayreuther Zeit auf. Sechs Jahrzehnte war Runkwitz nicht in Bayreuth, aber im vergangenen Sommer 1936 folgte er einer Einladung der Stadt Bayreuth und besuchte die Festspiele und Haus Wahnfried. Jetzt hat Karl Runkwitz seine Erinnerungsstücke der Stadt Bayreuth zum Geschenk gemacht, die alle Dokumente der Richard-Wagner-Gedenkstätte übergeben wird. er.

Neue Opern

Die heitere Volksoper „Der Weiberkrieg" von Felix Woyrsch wird demnächst an den Städtischen Bühnen in Lübeck zur Erstaufführung gelangen.

Die Staatsoper in München brachte Hermann Reutters Oper „Doktor Johannes Faust" mit Erfolg zur Erstaufführung. Die zweite Aufführung wurde vom Reichssender München übertragen.

In Mannheim wurde Lortzings Oper „Prinz Caramo" (oder „Das Fischerstechen") in der Bearbeitung von G. R. Kruse in den Spielplan aufgenommen. Das unmittelbar nach „Zar und Zimmermann" entstandene Werk gelangte 1839 in Leipzig zur Uraufführ ung.

Neue Werke

Erwin Zillinger vollendete einen Chor-Zyklus „Norddeutsche Landschaftsbilder" für gemischten Chor auf Texte von Theodor Storm und Schmeißer (Husum).

Der Reichsverband der gemischten Chöre läßt soeben eine neue Chorsammlung erscheinen unter dem Titel „Ein Singebuch für gemischten Chor". Die Herausgabe besorgte Walter Lott.

Nino Neidhardt hat Dichtung und Musik eines großen historischen Singspiels mit Ballett „Die Venezianische Nachtigall" vollendet, das einen Stoff aus der kursächsischen Geschichte behandelt.

Ein Violinkonzert von Wilhelm Maler wird auf dem nächstjährigen Musikfest in Baden-Baden zur Uraufführung gelangen.

In einer Studio-Aufführung der Fachschaft Komponisten (Gau Mitte) gelangte in Leipzig eine Sonate in A-Moll für Violine und Klavier von Curt Roth zur erfolgreichen Aufführung.

Von einer neuen Reihe kleiner Musikerbiographien „Unsterbliche Tonkunst — Lebens- und Schaffensbilder großer Meister" (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam) ist der erste Band „Franz Liszt" von Prof. Dr. Hans Engel, Königsberg, erschienen. Die zunächst auf 15 Bändchen berechnete Reihe wird herausgegeben von Dr. Herbert Gerigk. Als zweiter Band erscheint „Friedrich Chopin" von Dr. Paul Egert.

Tageschronik

Ein junger norwegischer Pianist Robert Riefling hat unter 70 Teilnehmern aus den skandinavischen Ländern den ersten Musikpreis Skandinaviens erhalten. Mit dem Preis war ein Diplom, überreicht durch den dänischen König, verbunden und die Auszahlung von 5000 dänischen Kronen.

Der in Hamburg gebürtige Violoncellist und Organist Ed. Wellenkamp beging am 1. Dezember sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Er war vier Jahre Mitglied des Bülow-Orchesters in Hamburg und spielte dann im Hamburgischen Philharmonischen Orchester. Eine große Anzahl eigener Kompositionen für Violoncell, Orgel, Violine, Streichquartett, Orchester und Lieder usw. geben Zeugnis von seinem eigenen Schaffen. Seiner umfangreichen Lehrtätigkeit in fast 48 Jahren verdanken viele seiner Schüler ihre Ausbildung.

Hans Chemin-Petit hatte kürzlich als Gastdirigent eines Sinfoniekonzertes am Reichssender Köln einen außerordentlichen Erfolg zu verzeichnen.

Gelegentlich des 75jährigen Jubiläums des Nürnberger Männergesangvereins, Dirigent Waldemar Klink, gelangte am 5. Dezember 1936 im Festkonzert die Kantate „Durch Nacht zum Licht" für Bariton, Gem. Chor, Kinderchor, Orchester und Orgel, Werk 30, von dem fränkischen Komponisten Max Gebhard, dem Direktor des Nürnberger Konservatoriums, zur Uraufführung.

In einem Konzert der städtischen Musikkultur Aschaffenburg gelangten 5 von Hermann Kundigraber vertonte Lieder aus dem Heimatroman „Zwölf aus der Steiermark" von Rudolf Hans Bartsch durch die Münchener Altistin Traute Börner zur erfolgreichen Uraufführung. Der Abend bot u. a. auch die Missa brevis von Hermann Reutter unter Mitwirkung von Adolf Egersdörfer (Violine) und Hans Knöchel (Cello).

Das Münchener Fiedel-Trio unter Mitwirkung von E. C. Haase und Konrad Lechner befand sich im Auftrag der Deutschen Akademie auf einer vierwöchigen Konzertreise durch Jugoslawien, Bulgarien und Griechenland, die kurz vor Weihnachten in Athen abgeschlossen wurde.

Ein neues Werk des jungen Hamburger Komponisten Alex Grimpe, „Trio für Flöte, Violine und Klavier, Werk 32", wurde kürzlich im Reichssender Hamburg mit Erfolg zur Ursendung gebracht.

Die angesehenste bulgarische Opernsängerin Zwetana Tabakowa, die in Sofia erstmalig Wagnersche Rollen gespielt hat (Senta, Elisabeth und Elsa), ist vor kurzem gestorben. Ein großer Verlust für die bulgarische Opernkunst. Ihr letztes Auftreten erfolgte in „Oberon".

Christo Pantscheff hat in Sofia und in der bulgarischen Provinz einen Zyklus von Vorträgen über die deutsche und wagnerische Musik gehalten. Vor kurzem sprach er im Rundfunk über den deutschen Geist und die Fuge. Seine letzten Vorträge waren betitelt: „Der Humor in der deutschen Musik" und „Die Philosophie der heroischen Tat", „Fünfte Sinfonie von Beethoven".

Die Salzburger Festspiele, die nicht nur künstlerisch, sondern auch wirtschaftlich für Österreich von größter Bedeutung sind, finden 1937 vom 24. Juli bis zum 31. August statt. Der Opernspielplan sieht Aufführungen des „Fidelio", der „Meistersinger", der „Zauberflöte", des „Don Giovanni", des Gluckschen „Orpheus", der „Euryanthe" von Weber, des „Falstaff" von Verdi sowie der Strauß-Opern „Der Rosenkavalier" und „Elektra" vor.

Unterrichtsminister Dr. Pernter hat die Großen Österreichischen Staatspreise für Literatur und Musik 1936 verliehen. Mit dem Musikpreis wurden die Komponisten Theodor Streicher (Würdigungspreis) und Alfons Blümel (Förderungspreis) ausgezeichnet. Alfons Blümel erhielt den Förderungspreis für Musik für den Liederzyklus „Perchtoldsdorfer Frühling".

Die Spielzeit-Eröffnung der New-Yorker Metropolitan-Oper gestaltete sich zu einem vielbeachteten künstlerischen Ereignis, denn seit 1901 wurde die Metropolitan-Oper zum ersten Male wieder mit einem Werk von Richard Wagner, und zwar der „Walküre", in hochklassiger Besetzung: Elisabeth Rethberg, Kirsten Flagstad, Lauritz Melchior, eröffnet. Für das ausverkaufte Haus wurden die letzten Karten in wildem Verkauf bis zum Zehnfachen des Preises angeboten.

Heinrich Laber dirigierte im Landestheater in Rudolstadt mit der dortigen Landeskapelle und dem Städt. Orchester Jena eine Brucknerfeier.

Im Nürnberger Opernhaus finden von Mitte Juni bis Mitte Juli 1937 die ersten Nürnberger Festspiele unter der Gesamtleitung von Generalintendant Dr. Maurach statt. Unter dem Motto „Werke der Romantik" sind folgende Aufführungen vorgesehen: Beethovens „Fidelio", Carl Maria v. Webers „Der Freischütz", Richard Wagners „Der fliegende Holländer", Hans Pfitzners „Der arme Heinrich" (unter persönlicher Leitung des Komponisten), Johann Strauß' „Die Fledermaus" und „Der Zigeunerbaron", Millöckers „Der Bettelstudent" und an zwei Abenden Schillers „Wallenstein"-Trilogie in neuer Inszenierung.

Aus Wien kommt die Nachricht, daß Fedor Schaljapin, der sich in Kitzbühel angesiedelt hat, mit der Bildung einer russischen Wanderoper beschäftigt ist. Er soll beabsichtigen, aus russischen Emigranten eine Elitetruppe von Sängern und Sängerinnen zusammenzustellen, um auf Gastspielreisen in den europäischen Hauptstädten bekannte und auch unbekannte russische Opern zur Aufführung zu bringen.

Einer der bekanntesten deutschen Holzblasinstrumentenmacher, Meister W. Kern, Berlin, vollendete kürzlich sein 60. Lebensjahr Er besitzt einen ausgezeichneten Namen und zu seinem Herstellungsbereich gehören alle Arten von Holzblasinstrumenten.

Der Landesverein Sächsischer Heimatschutz will in dem Haus, das Carl Maria von Weber in Hosterwitz bei Dresden bewohnte, ein Gedenkzimmer einrichten. Weber hat hier während seiner Dresdner Zeit an den Opern „Freischütz", „Euryanthe" und „Oberon" gearbeitet. Das Haus befindet sich jetzt im Besitz des Landesvereins und soll in seinem ursprünglichen Zustand erhalten bleiben. Das Gedenkzimmer wird im nächsten Jahr eingeweiht.

Wie aus Salzburg gemeldet wird, wurde in Hallein die neu errichtete Grabstätte für den Komponisten des weltbekannten Weihnachtsliedes „Stille Nacht, heilige Nacht", Franz Xaver Gruber, eingeweiht. Gleichzeitig wurde am Chorregentenhaus in Hallein eine von deutschen Lehrern in Los Angeles für den Komponisten Gruber gestiftete Gedenktafel enthüllt.

Die große Orgel in der Oberpfarrkirche in St. Marien zu Danzig, der fünftgrößen Kirche der Welt, stammte noch aus dem Jahre 1760 und erwies sich mit der Zeit immer mehr erneuerungsbedürftig. Seit einem Jahre wird an ihrer Erneuerung gearbeitet, und zu Weihnachten sollte sie zum Teil spielbar sein. Das Gesamtwerk wird Pfingsten 1937 fertig. Zu dem neuen Werk gehören 8000 Pfeifen. Der Spieltisch, der etwa mannshoch mit mit japanischem Rosenholz verkleidet ist, trägt über den Manualen 146 Registerwippen. Die Orgel wird auch einen sogenannten Zweiunddreißig-Fuß haben, für den riesige viereckige Pfeifen eingebaut werden. Durch die neue Orgel wird Danzig nicht nur um ein für die Kirchenmusik und den Gottesdienst wichtiges Instrument, sondern auch um eine besondere Sehenswürdigkeit reicher.

In Nürnberg fand eine Aufführung des „Stabat Mater" von Peter Cornelius, ein nachgelassenes, erst kürzlich veröffentlichtes Werk, unter Eberhard Eskofier eine sehr freundliche Aufnahme.

Das Reichsluftfahrtministerium bemüht sich in aktivster Weise um die Schaffung einer Musik für die Orchester der Luftwaffe. Auf Vermittlung der NS.-Kulturgemeinde haben außer dem bereits genannten E. L. Wittmer nun noch Herbert Brust, Boris Blacher und Rudolf Wagner-Régeny Aufträge erhalten.

Die Pariser Weltausstellung 1937 bringt eine Menge künstlerischer Ereignisse, an denen auch deutsche Künstler an hervorragender Stelle beteiligt sind. Wilhelm Furtwängler ist eingeladen worden, den Ring des Nibelungen in einer zyklischen Darbietung zu dirigieren. — Die in Frankfurt a. M. begründete internationale Gesellschaft zur Erneuerung geistlicher Musik (gemeint ist die katholische Kirchenmusik) wird nach dem Muster des Frankfurter Musikfestes im Sommer 1937 in Paris eine internationale Tagung abhalten.

Das nationalsozialistische Reichs-Sinfonie-Orchester beging am 18. Dezember die Feier seines fünfjährigen Bestehens. Sein Begründer und Leiter Franz Adam hat das Orchester in der kurzen Zeit seines Bestehens zu einem Faktor im deutschen Musikleben werden lassen, der sich

einen festen Aufgabenkreis erobert hat. Neuerdings haben besonders die Jugend-Sinfoniekonzerte und die Werkkonzerte Adams von sich reden gemacht. Neben ihm ist der auch als hervorragender Pianist bekannte Erich Kloß als stellvertretender Leiter des Orchesters tätig. Einundachtzig Prozent der Mitglieder gehören dem Orchester seit den Kampfjahren an.

Das Violinkonzert von Rudolf Mengelberg gelangte in einem deutsch-holländischen Austauschkonzert in Aachen durch den ausgezeichneten Geiger Sigmund Bleier zur deutschen Erstaufführung. Die Leitung des Konzertes hatte E. van Beinum.

Hermine Behn, deren Gemeinschaftskonzerte der Förderung junger, unbekannter Künstler mit Erfolg dienen, gab mit einem eignen Abend im Bechsteinsaal Beweise ihrer Liedkunst. Ihr ergiebiger, Pflege verratender Alt, der über leuchtende Töne in der Mittellage und über klangvolle Tiefe verfügt, könnte gewiß noch an Rundung und Festigkeit gewinnen, wie auch ihr Vortrag, der bei Wärme und Musikalität doch noch bewußter ausgestaltet werden sollte. Trotz fühlbarer Indisposition bewältigte sie ein anspruchsvolles Programm alter wie neuer Zeit (u. a. A. Krieger, Knab). Ihr Partner am Klavier, Hans Otto Schmidt (Köln), als Begleiter zwar desinteressiert, gab Reger, Chopin und Bach pianistisch hochwertige, echtmusikalische Auslegungen; mitwirkend das Wolff-Quartett.

Das Berliner Staatliche Musikinstrumenten-Museum wurde nach einer völligen Neuordnung durch seinen neuen Leiter Prof. Dr. Kreichgauer im Palais Kreutz (Klosterstraße) wiedereröffnet. Es bildet eine Abteilung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, das unter Führung von Prof. Dr. Max Seiffert steht.

Die Deutsche Musikbühne der NS.-Kulturgemeinde hat mit größtem Erfolg ein Gastspiel in dem dänischen Teil Nordschleswigs durchgeführt. Einen Höhepunkt der Reise bildete ein Sinfoniekonzert unter der Leitung des Intendanten Erich Seidler in Hadersleben mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Richard Wagner (Siegfried-Idyll). In Hadersleben, Apenrade, Tondern und Sonderborg gelangte dann noch „Der Barbier von Sevilla" in einer kammermusikalisch vortrefflich abgerundeten Aufführung zur Wiedergabe. Presse und alle Fachleute waren sich einig in der Anerkennung der überragenden Leistung des deutschen Ensembles.

Rudolf Wagner-Régeny hat eine Sonatine in drei Sätzen für Virginal geschrieben, die Eta Harich-Schneider demnächst uraufführen wird.

Clemens Krauß hat am 1. Januar die künstlerische Leitung der Bayerischen Staatsoper in München als Staatsoperndirektor und Generalmusikdirektor übernommen.

In Florenz wird im Mai 1937 der zweite „Maggio musicale fiorentino" stattfinden, der eine Folge festlicher Opern- und Musikaufführungen bringen soll. In der Zeit vom 12. bis 20. Mai findet in diesem Rahmen unter dem Vorsitz des italienischen Akademikers Ugo Ojetti ein internationaler Musikkongreß statt, der sich mit Fragen der Musikgeschichte und der musikalischen Organisation beschäftigt.

Rundfunk

Das Schulz-Fürstenberg-Trio (Cyrill Kopatschka, Kurt Borack, Günter Schulz-Fürstenberg) wurde für 7 Konzerte in Mitteldeutschland verpflichtet und von dem belgischen Rundfunk zu einer Kammermusikstunde angefordert.

Fritz Reuters 1. Sinfonie für großes Orchester gelangt demnächst im Breslauer Sender zur Uraufführung.

Im 70. Kulturabend des Liersch-Quartettes der Dresdner Staatsoper im Japanischen Palais kam Nino Neidhardts Viertes Streichquartett C-Dur heiteren Charakters, Werk 52, zur Konzerturaufführung, nachdem es schon vorher vom Reichssender Leipzig aus die Ursendung erlebt hatte.

Das Elly Ney-Trio (Elly Ney, Prof. Max Strub, Ludwig Hoescher) wurde eingeladen, an je drei Abenden in Amsterdam und Den Haag, sämtliche Klavier-Trios von Beethoven zu spielen. Die Künstler befinden sich augenblicklich in Holland.

Der Reichssender Leipzig brachte als Uraufführung das Märchenspiel „Der Wolf und die sieben Geislein" von Hermann Ambrosius; ferner als Uraufführung eine weihnachtliche Kantate „Laßt uns ein Licht anzünden", Text von Alexander Schettler, Musik von Hermann Ambrosius.

Hans Martin Theopold ist in dem Schweizer Sender Beromünster zu einer Sendung zeitgenössischer deutscher Klaviermusik eingeladen worden. Zum Vortrag gelangten Werke von Ernst Schliepe und Gustav Adolf Schlemm.

Hans Chemin-Petits Kantate nach Worten von Andreas Gryphius für Bariton und kleines Orchester kam im Hamburger Reichssender mit Günther Baum als Solisten unter Leitung von Dr. Thierfelder zur Aufführung. Das Werk ist jetzt im Verlag Robert Lienau erschienen.

Margarethe Roll sang das Requiem von Verdi in Tilsit und in der Stadthalle Königsberg die f-Moll-Messe von Bruckner. Außerdem hatte die Künstlerin eine Liedersendung im Königsberger Sender und im Deutschlandsender brachte sie die Brautlieder von Cornelius.

Die Geigerin Elisabeth Bischoff wurde von dem Internationalen Künstleraustausch der Reichssendeleitung in Berlin für zwei Rundfunkkonzerte in Kopenhagen und Oslo im November verpflichtet.

Der Reichssender Königsberg brachte unter Leitung von Prof. P. Firchow Drei-Männerchöre (Text von Rich. Dehmel) von Werner-Joachim Dickow als Uraufführung.

Fritz Büchtgers 3 Motetten für A-Cappella-Chor, die auf dem Weimarer Musikfest zur Aufführung gelangten, sind bisher vom Deutschlandsender, Reichssender München, ferner in Konzertaufführung in Kassel, Eisenach und zuletzt mit großem Erfolg in einem Konzert der Preußischen Akademie der Künste unter Leitung von Waldo Favre zur Aufführung gekommen. Der Komponist hat neben einem Orchesterwerk 4 Männerchöre „Den Toten" und ein neues A-Cappella-Werk „Hymnen des Lebens" vollendet.

Hans Chemin-Petits Konzert für Violoncello und Orchester wurde kürzlich an den Reichssendern Köln und München mit Erfolg gesendet. In München war der Komponist aufgefordert, sein Werk selbst zu leiten.

Deutsche Musik im Ausland

Nach ihrem Siegeszuge über 40 deutsche Bühnen kam Werner Egks Oper „Die Zaubergeige" zum ersten Male in einer fremdsprachigen Aufführung in der Königlichen Oper in Antwerpen heraus und erzielte unter Intendant Mutzenbechers Spielleitung einen überaus starken Erfolg, dem angesichts des deutsch-flämischen Kulturaustausches eine besondere Bedeutung zukommt. Mutzenbecher hat im vergangenen Jahre folgende deutsche Werke an der Königlichen Oper in Antwerpen inszeniert: Mozarts „Don Giovanni", Lortzings „Wildschütz" (erste Aufführung in Belgien), Wagners „Meistersinger" und „Rheingold", Strauß' „Salome", „Elektra" und „Ariadne auf Naxos" (erstmalig in Belgien), d'Alberts „Mareike von Nymwegen" (außerdeutsche Uraufführung), Brandt-Buys „Die Schneider von Schönau".

Das Teatro Communale in Bologna brachte im Rahmen seiner Stagione eine Aufführung der „Meistersinger" heraus, die unter Leitung des Bayreuther Dirigenten Franz von Hoeßlin stand und großen Erfolg hatte.



Mitte Januar unternimmt das Berliner Philharmonische Orchester eine etwa 14tägige Gastspielreise, die es nach Lettland, Estland, Finnland und Schweden führen wird.

Die Stockhomer Aufführung der „Alpensinfonie" von Richard Strauß unter Leitung von Hans Knappertsbusch wird allgemein als das bedeutendste Ereignis des bisherigen Stockholmer Konzertwinters bezeichnet.

Von ernsten Kulturleistungen der sudetendeutschen Chor- und Musikvereine legte die Aufführung von Felix Woyrsch's abendfüllenden Oratorium „Totentanz" in Warnsdorf beredtes Zeugnis ab. U. a. wirkten mit der Chor des Warnsdorfer Männergesangvereins und das Philharmonische Orchester des Vereins der Musikfreunde.

Karl Höllers „Hymnen für Orchester über gregorianische Choralmelodien" erklingen demnächst in Ankara und Istanbul (Türkei) unter Leitung von Generalmusikdirektor Praetorius.

Die „Kurische Suite" von Otto Besch hatte bei einer Rundfunk-Aufführung in London großen Erfolg.

Max Trapps „Konzert für Orchester" erlebte seine amerikanische Erstaufführung in Chicago durch das Chicagoer Sinfonie-Orchester unter Leitung von Frederick Stock. Die Aufnahme des Werkes war enthusiastisch.

Personalien

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat folgenden Hauptfachlehrern der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln die Dienstbezeichnung „Professor" verliehen: Georg Beerwald, Hauptfachlehrer für Violine, Theodor Martin, Hauptfachlehrer für Gesang an der Abt. für Schulmusik, Michael Schneider, Leiter der Abt. für evgl. Kirchenmusik und Hauptfachlehrer für Orgel, Rudolf Schneider, Leiter der Opernschule, Dietrich Stoverock, Leiter der Abt. für Schulmusik.

Max Trapp's 4. Sinfonie wurde erstmalig in Ankara, das „Divertimento" desselben Komponisten ebenfalls zum ersten Male in Paris aufgeführt.

Reichserziehungsminister Rust hat den bekannten Cellisten Ludwig Hoelscher mit Wirkung vom 1. 4. 1937 ab als Professor für das Fach Cello an die Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Professor Heinrich Cassimir, der bekannte Komponist und an der Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe tätige Pädagoge, wurde soeben zum Ehren-Senator der Technischen Hochschule in Karlsruhe ernant.

Der Komponist Arnold Ebel, der in Berlin als Studienrat und Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik tätig ist, wurde zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Karin Branzell wurde anläßlich großer künstlerischer Erfolge in ihrem Heimatland zur Kgl. schwedischen Kammersängerin ernannt.

Die philosophische Fakultät der Universität Königsberg hat dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, im Hinblick auf seine großen Verdienste als Erforscher, Verkünder, Bewahrer und Herausgeber der Werke Franz Liszts die Würde eines Ehrendoktors verliehen. Die Ehrung Prof. Raabes gerade in Königsberg erfolgte aus zwei Gründen. Einmal hat die Universität Königsberg als erste Universität der Welt im Jahre 1842 nach dem Auftreten Liszts in Königsberg den damals 31jährigen Künstler zum doctor artis musicae ernannt, und zum anderen hat Prof. Raabe im Königsberger Opernhaus am 19. Dezember vor 43 Jahren seine künstlerische Laufbahn begonnen. Nach Überreichung der Urkunde hielt Professor Raabe einen Vortrag über Franz Liszt, den er als Menschen und Künstler feierte.

Der Leipziger Hochschuldozent für Musik, Heinrich Werlé, übernimmt ab 1. Januar 1937 die Hauptschriftleitung der Zeitschrift für instrumentale Volksmusik „Gut Ton", die im Verlag von Haupt & Pöhler in Dresden erscheint.

Der bekannte Pianist und Pädagoge Professor Eduard Erdmann wird am Lübecker Staatskonservatorium und Hochschule für Musik zwei Meisterkurse geben. Prof. Erdmann wird in dem ersten Kursus Bach und Schubert behandeln; für den zweiten Kursus sind Beethoven und Chopin vorgesehen.

Prof. Dr. Fritz Volbach beging in Wiesbaden die Feier seines 75. Geburtstages. Als Gelehrter wie als praktischer Musiker genießt Volbach gleiche Wertschätzung. In Tübingen war er lange Zeit akademischer Musikdirektor, in Münster wurde er Professor der Musikwissenschaft. Auch als Komponist ist er hervorgetreten.

Todesnachrichten

In Genf starb 69jährig der auch in Deutschland als Schöpfer fein instrumentierter Opern, Sinfonien, Chöre und Lieder bekannte Komponist Pierre Maurice, der seine musikalische Ausbildung zum Teil in Deutschland empfangen und lange in Deutschland gelebt hatte.

Im Alter von 76 Jahren starb in Stockholm Sven Scholander, der als Sänger zur Laute in der ganzen Welt berühmt und geehrt war. Scholander war ein Künstler, der ebenso durch das, was er sang, wirkte, wie durch die Art und Weise, wie er es sang. Namentlich seine Volksliedervorträge eroberten ihm die Herzen der Zuhörer. Auch als Dichter und Komponist ist der auch in Deutschland hochangesehene Künstler hervorgetreten.

Bemerkung der Schriftleitung: Das Faksimile des Orgelgutachtens von Johann Sebastian Bach, das in dem Aufsatz von Rubardt erwähnt wird, konnte diesem Heft aus technischen Gründen nicht beigegeben werden. Es folgt in der Februarnummer.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22-23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Karnevalistische Musikbetrachtung

Einmal im Jahre treiben die Menschen Mummenschanz. Sie steigen ins Narrengewand und nehmen Masken an, damit sie einer für den andern unkenntlich, im Spiel ernst werden können. Wenn der Humor und der derbe Spaß regieren, dann kann es auch uns niemand verwehren, die Dinge einmal von der heiteren Seite zu sehen, die wie sonst gewichtig, um nicht zu sagen mit tierischem Ernst abhandeln müssen.

Leider sind wir von des Gedankens Blässe aber schon so angekränkelt, daß wir auch in ungezwungener Laune an tieferer Bedeutung nicht immer vorbeikamen, wofür an dieser Stelle im Namen aller Mitarbeiter förmlich um Entschuldigung und Nachsicht gebeten wird. Vor allem soll sich niemand getroffen fühlen oder gar hörbar einschnappen, sondern wer etwas auf sich beziehen sollte, der möge so viel Zeit zum Warten haben, bis er in Jahresfrist an der gleichen Stelle das heimzahlt, was er (sicher zu Unrecht) auf sich bezieht.

Wie es nun mal bei gründlichen Leuten Sitte und Brauch, beginnen auch wir mit der Antike. Da hat uns ein gütiger Zufall für unsere Zwecke etwas ganz Besonderes beschert:

Ein sokratisches Gespräch

Aufgefunden und übersetzt von Ernst Jerosch-Berlin

Sokrates: Fürwahr, was führt dich, o Aristodemos, heute hier vorüber, frisch gebadet und mit Schuhen an den Füßen, wie du dich selten trägst?

Aristodemos: Ich war in der Oper, o Sokrates.

Sokrates: Nun, so hast du wahrscheinlich etwas Schönes und Gutes gesehen, da dein Gesicht noch verklärt scheint wie von Phaetons letzten Strahlen. Sage mir, welch ein Erlebnis hast du gehabt?

Aristodemos: Du sagst es, Sokrates: Etwas Schönes und Gutes. Ich habe den „Troubadour" gesehen.

Sokrates: Traun, mein Aristodemos, nun wirst du fürwahr mich für einen unwissenden Menschen halten, wenn ich dir sage, daß ich noch nie Gelegenheit hatte, eine Oper zu sehen. Wenn es nun aber richtig ist, was die Menschen sagen, daß Wissen den Mann ziere, so erzähle mir von deinem Erlebnis der Oper, auf daß auch ich mich meiner Unwissenheit nicht länger zu schämen brauche.

Aristodemos: Gewiß, o Sokrates. So erfahre denn, daß die Oper ein Theaterstück ist, bei dem die Agierenden nicht reden, sondern ihre Reden singen.

Sokrates: Ei fürwahr! Jetzt erklärt sich mir deine so heitere Miene. Eine Oper ist also, wenn ich dich recht verstehe, eine Komödie, in welcher die Menschen als törichte dargestellt werden, da doch bei gesunden Sinnen es niemandem einfallen würde, zu singen, anstatt zu sprechen.

Aristodemos: Gewiß, mein Sokrates, gibt es auch heitere Opern, in welchen die Menschen wie Satyren einander foppen und ihrer Sinne nicht mächtig scheinen. Wenn ich dir jedoch vom „Troubadour" erzählen soll, so muß ich berichten, daß es sich um eine Tragödie handelt.

Sokrates: So meinst du also, daß Trauergesänge von Chören gesungen wurden, wie wir es aus den Tragödien des Sophokles kennen?

Aristodemos: Nicht ganz, o Sokrates. Die Oper „Der Troubadour" behandelt gewißlich einen tragischen Stoff, wie es auch die Tragödien des Sophokles tun, doch werden hier jegliche Reden, und nicht nur die der Chöre, gesungen.

Sokrates: Fürwahr, du verkündest mir etwas gar Erheiterndes, mein Aristodemos. Da du nun aber sagst, es wäre eine Tragödie, und wir doch gerade eben festgestellt haben, daß sich die Menschen niemals allen Ernstes singend unterhalten würden, so sie nicht zu den Törichten gerechnet werden müßten, so muß es sich bei der Oper wahrlich um das Werk eines trefflichen Künstlers handeln, wenn er die Kunst des Gesanges derart zu meistern versteht, daß selbst kluge Leute wie du, mein Aristodemos, das Nicht-Menschliche vergessen und den Eindruck des Guten und Schönen noch auf der Straße sichtbar zeigen.

Aristodemos: Du sagst es, mein Sokrates.

Sokrates: Wohlan denn! So erzähle mir doch, was in der Oper „Der Troubadour" vor sich gegangen ist.

Aristodemos: Gewiß, mein Sokrates. Also höre: Zu Beginn singt ein Mann von einer furchtbar zu schauenden Zigeunerin. Dann umgaukelt eine liebliche Verwandlung deine Augen, und die Gräfin Leonore singt vor ihrem Schloß ein Lied von den Sternen. Der Troubadour Manrico tritt dann auf und singt ihr von seiner Liebe. Nachdem Leonore und ihre Vertraute sich zurückgezogen haben, tritt der Graf Luna auf. Plötzlich hört er die Stimme des Troubadours. Furchtbar und schön zugleich aber wird die Szene, als nun Leonore, die ebenfalls des Troubadours Stimme gehört hat, herbeieilt, und versehentlich den Grafen Luna umarmt. Als ihr der Irrtum klar wird, stehen sich die beiden Männer singend gegenüber und verabreden etwas, das ich nicht verstanden habe.

Sokrates: Fürwahr, es scheint eine Tragödie zu sein, was du gesehen hast, o Aristodemos, denn daß zwei Männer sich unter dem Fenster einer Geliebten überraschen, ist des Schweißes der edlen Tragödiendichter wert, zumal es nicht neuartig ist und Interesse meist nur bei den drei Personen erwecken würde, die beteiligt sind, falls nicht neugierige Nachbarn zugegen waren. Aber sage mir, du hast da von einem Manne gesprochen, der von einer Zigeunerin gesungen hat. Was hat nun dieser damit zu tun?

Aristodemos: Nun, o Sokrates, diese Zigeunerin tritt im nächsten Akt auf. An ein Feuer gekauert, singt sie, daß sie und ihre Zigeuner wieder in ihre Heimat ziehen würden.

Sokrates: Und wieder kündest du mir Neues, mein Aristodemos, da doch Zigeuner, wie ich bisher gedacht habe, eine Heimat nicht haben. Nun sage mir aber: In welcher Weise ist die Zigeunerin ein notwendig für den tragischen Konflikt der Tragödie, die du „Oper" nennst?

Aristodemos: Die Zigeunerin ist die Mutter des Troubadour.

Sokrates: Nun wohl, so wird sie also ihren Sohn vor einer Verbindung mit der Gräfin Leonore bewahren, denn ein Sohn, der keine Heimat hat, wird sich nicht an eine Gräfin binden, die ein Schloß besitzt, wie du, mein Aristodemos, mir soeben erzähltest.

Aristodemos: Ich glaube, mein Sokrates, du gehst nun eben fehl, wenn du meine Erzählung als den Kern des Wesens einer Oper nimmst. Denn hier geht es nicht um das einfach Sichtbare, sondern in Wahrheit ergötzen uns die Töne, die Gesänge, die das Nicht-Sichtbare uns zu einem Genuß machen, den wir einen künstlerischen nennen.

Sokrates: Nun, wenn du es so meinst, mein Aristodemos, so gehe in ein Konzert, in welchem du die Macht der Musik als solche wohl spüren kannst, ohne sehen zu müssen. Oder aber, da du ja, wie mir deine Rede zeigt, an der Oper hängst, so erzähle mir nun weiter dein Erlebnis, damit ich erkenne, wie dein Eindruck, den du ja als „gut und schön" bezeichnest, zustande gekommen ist. Erzähle mir also, wie das Geschehen der Oper weiterging.

Aristodemos: Dein Verlangen, o Sokrates, ist schwer zu erfüllen. Ich weiß, daß der Troubadour zum Schlusse hingerichtet wird, auch kann ich dir sagen, daß die Gräfin einen Schierlingsbecher trinkt und stirbt in dem Augenblick, als der Graf Luna sich ihr naht. Auch las ich in einem Opernbuch, das den Inhalt aller Opern in guten Worten beschreibt, darüber nach, aber ich könnte dir, bei den Göttern! den Gang der Handlung dennoch nicht erzählen, da mich immer noch die Musik umfängt, von der diese Handlung getragen wird.

Sokrates: Nun wohl, wenn du solches, mein Aristodemos, zugibst, so wird es sich wohl um eine Kunst handeln, die gleich einem starken Wein die Sinne umnebelt. Denn sagst du nicht selbst, daß dich die Musik alles vergessen läßt, was du gesehen hast? Und daß du dennoch das Gesehene nicht missen möchtest, so ich dich recht verstand?

Aristodemos: Und dennoch, o Sokrates, bin ich nicht betrunken. Doch schau, dort kommt Eryximachos die Straße herab, einer unserer größten Tenöre, der soeben den Manrico gesungen hat. Heda! Eryximachos! Tritt ein wenig zu uns und sage uns, was es mit der Kunst der Oper ist.

Eryximachos: Laß mich, mein Aristodemos. Es hat mich gefreut, dich heute Abend in der Oper gesehen zu haben, und auch du, mein Sokrates, sei gegrüßt, sei gegrühüßt! Aber ich bin heute zu einem Gastmahl des Agathon geladen und eile, um mich nicht zu verspäten.

Sokrates: Doch eins wirst du uns sagen können, der du doch als Protagonist heute Abend mitgespielt und mitgesungen hast, mein Eryximachos. Verkünde uns das Geheimnis des Troubadour, das den Aristodemos so sehr ergriffen hat, daß er nicht sagen kann, worum es eigentlich geht.

Eryximachos: Das Geheimnis ist mein Duett im zweiten Akt mit Azuzena und meine Arien im ersten und vierten Akt. Doch ich eile, um mich bei Agathon nicht zu versäumen. Lebt wohl!

Sokrates: Da eilt er hin, ein eitler Tor. — Aber, mein Aristodemos, jener war doch heute ein Protagonist unter den Darstellern. Wäre auch er, wie du, ergriffen, hätte er seine Schritte vielleicht aufgehalten. Denn wer sollte uns das Geheimnis der Oper erschließen, wenn nicht er, der so oft darin mitgewirkt hat. Oder sollte der Inhalt der Oper wirklich ganz unverständlich sein?

Aristodemos: Du sagst es, o Sokrates. Der Inhalt ist wirklich nicht das Redens wert.

Sokrates: Und doch sagtest du mir, mein Aristodemos, daß dein Eindruck gut und schön gewesen sei. Wohlan denn, wir wissen, daß nur etwas Schönes gut und daß nur etwas Gutes auch schön sein kann. Wenn du aber mir nicht sagen kannst, weshalb der in deiner Oper vorkommende Eros gut ist, wenn du, wie es den Anschein hat, nicht einmal imstande bist, das Eingreifen eines Zigeunerweibes, das ja nach deinen Worten eine Rolle spielt, zu erklären, so glaube ich fast, daß weder etwas Gutes noch etwas Schönes in dieser Oper vorgeht.

Aristodemos: Du sagst es, mein Sokrates.

Sokrates: Wenn es nun aber weder etwas Gutes noch etwas Schönes ist, so kann es nicht lustbereitend sein, wie ich in vielen meiner Gespräche ja bereits festgestellt habe. Oder, mein Aristodemos, willst du mir vielleicht erwidern, daß auch das Ungute und Nicht-Schöne genußbereitend sein kann?

Aristodemos: Gewiß kann es das nicht. Aber in der Oper ist ja die Musik das Gute und Schöne, und der Text ist nur etwas, das anlaßgebend irgendwie daneben steht.

Sokrates: Es ist also der Text demnach etwas Hemmendes, etwas, das der Musik, die schön ist, wie du sagst, entgegensteht?

Aristodemos: Vielleicht, o Sokrates.

Sokrates: Nun, so laß die Musik doch ohne den Text aufführen, da wir doch nur das Schöne suchen und das Schlechte, so wir es erkannt haben, meiden sollen.

Aristodemos: Aber, Sokrates, der Text ist ja nicht schlecht in dem Augenblick, da die Musik sich seiner annimmt. Das, o Götter! ist ja das Mysterium der Oper.

Sokrates: So würdest du also einen besseren Text zu der schönen Musik nicht anerkennen? Da ja nur, wenn das Gute zum Schönen kommt, etwas wirklich Schönes entstehen kann, wenn auch das Schlechte das Schöne gewiß nicht immer zu unterdrücken vermag.

Aristodemos: Gewiß ist ein guter Text zu einer schönen Musik etwas Schönes. Aber auch dieser schlechte Text ist nicht unschön, wenn er sich mit der Musik paart.

Sokrates: Du erkennst also, wenn ich dich recht verstehe, mein Aristodemos, daß auch das Schlechte genußbereitend sein kann, wenn etwas Gutes und Schönes sich seiner annimmt. Wohlan denn, so frage Eryximachos, ob er mir morgen eine Steuerkarte für den „Troubadour" besorgen kann, denn ich möchte sehen, ob meine Ansicht vom Guten und Schönen durch eine Kunstform erschüttert wer-

den kann. Ich inzwischen gehe ins Lykeion und werde baden und warten, bis du, mein Aristodemos, mit der Freikarte kommst.

(Anmerkung des Übersetzers: Sokrates soll wegen seiner merkwürdigen und staatsgefährlichen Ansichten einige Jahre später hingerichtet worden sein. Seine wahre Einstellung zu den Dingen, um nicht zu sagen seine Unverschämtheit, beweist auch sein hier in wörtlicher Übersetzung wiedergegebener Sprung von der Steuerkarte zur Freikarte.)

*

Nicht nur bei Sokrates und seinen Griechen ist Weisheit und Kultur zu finden. Unsere eigene Vorgeschichte, die zwar an überlieferten Schriftdenkmälern arm, an Funden dafür um so reicher ist, steht im Mittelpunkt des Interesses auch der musikwissenschaftlichen Forschung. Wir sind als die ersten in der Lage, einen Bericht zu veröffentlichen über:

Wichtige musikwissenschaftliche Funde in Island

Vor kurzem ist die von Franz Erson geleitete Forschungsexpedition von Island mit reichem wissenschaftlichen Material zurückgekehrt. Die Freude darüber ist um so größer, als man seit über einem Jahr ohne Verbindung mit der Expedition war und sie schon verschollen glaubte. Die Durchführung dieser Forschungsreise war nur dem Umstande zu verdanken, daß Friedrich Wilhelm, Herzog von Oldenburg, in hochherziger und großzügiger Weise reiche finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt hatte. Der Größe der ausgeworfenen Summe entsprechen nun aber auch die Forschungsergebnisse. Sie sind nicht nur von allergrößtem kulturgeschichtlichen Wert, sondern werfen ganz neue und eigenartige Schlaglichter auf die bisherige Germanenkunde. Dadurch sind die bestehenden Mängel im vorchristlichen germanischen Quellenbereich mit einem Schlage behoben.
Man war deswegen nach Island gezogen, weil dort die Lebensnähe und ihre realistische Gestaltung nie aus dem Umkreis des tatsächlichen isländischen Lebens herausgerissen war. „Die Bauern dort machen Landarbeiten und fischen, unternehmen Seefahrten und reiten zur Versammlung, streiten sich und kämpfen, prozessieren und unterhalten sich, und ihre Frauen leisten die Hausarbeiten und unterreden sich mit den Männern über Haushalt und Kinder, sie putzen sich, sie werden verlobt und verheiratet" — wie andere Frauen in Berlin, München oder Stuttgart.
Ein unerwarteter und deshalb überraschender Ausbruch eines Geisers warf der Expedition neben Schlamm das Glück in Form einer Hakentrompete und einer Birkenholztafel mit geheimnisvollen Runen in den Schoß. Dieses Blasinstrument, das eine Mischform jener bei Groß-St. Miklos und bei Gallehus gefundenen Exemplare darstellt, hat eine Länge von etwa 47 cm. In das Mundstück kann ein kugelförmiger Verschluß eingeschraubt werden, so daß die Hakentrompete auch als Trinkhorn benutzt werden konnte. In dieser Form diente sie der Zeremonie des sogenannten Minnetrinkens zur Julfeier. Auf der Stürze ist neben kultischen Zeichen ein Spruch in alemannischer

Sprache eingeritzt. Diese Tatsache beweist, daß die Alemannen, die ursprünglich in der Gegend um den Potsdamer Platz ansässig gewesen waren, nicht nur im Süden, sondern auch in Übersee zur Landnahme geschritten sind. Das geritzte Spruchband trägt den lapidaren Satz:

„wott ebbe ebber no' ne chrîsiwasser".

„Mit unserem heutigen Alltagswort ist dies alte Zauber- und Dichterwort nicht zu vergleichen. Es ist unendlich viel mehr, denn es ist innerlich aus Weltentiefen in den Selbstlauten klingend; die Lautfolgen verweben sich zu einer geistgetragenen Sprachmelodie. In den Mitlauten drängt es in die Außenwelt, in sie hinein stößt der Rhythmus."

Geistgetragene Melodie offenbart auch die mit geheimnisvollen Runenzeichen fixierte Musik auf dem Birkenholzplättchen. Erson hat mit viel Mühe diese Runen als Noten entziffern können. Es handelt sich dabei — und das ist wohl die größte Überraschung — um eine einstimmige Fuge zum Gebrauch für 2, 4 oder 6 Luren. Der Komponist Hruodi, der sein epochemachendes Werk ganz klein und bescheiden in der rechten Ecke unten signierte, beweist damit unseren heutigen, völlig ahnungslosen und verbildeten Musikwissenschaftlern die Möglichkeit der einstimmigen Fuge. Der bronzezeitliche Komponist ist ganz richtig von dem Gedanken ausgegangen: Da der dux einstimmig ist, muß auch der comes einstimmig sein. Damit erreichte er eine Klarheit der musikalischen Darstellung, wie sie unseren Komponisten seither nie wieder gelang. Die Hearst-Presse hat sich neben einem führenden deutschen Verlag bereits sämtliche Verlagsrechte gesichert. Der Expeditionsleiter Erson fürchtet jetzt nur noch, daß ihm die anderen Verleger einen Faustwalzer auf seinen Zylinder trommeln.

*

Einer unserer Mitarbeiter, der den Auftrag hatte, den großen Sprung über die Jahrtausende in die Neuzeit zu vollziehen, hat dabei leider nur etwas Negatives am Gedankenzipfel erwischt, und die Jahrhunderte sind ihm auch ein wenig durcheinander gegangen. Immerhin ärgert er sich über etwas, das schon mancher biederen Musikerseele Kopfschmerzen bereitet hat, und so erzählt er von:

Des Titanen Erdenfahrt

Ein Fastnachtstraum von F r i e d r i c h - Berlin

Im kleinen rheinischen Städtchen Wimmelshausen herrschte große Betriebsamkeit. Alle Straßen und Gäßchen standen im Flaggenschmuck, schon vom frühen Morgen an zogen die Menschen umher in festlicher Stimmung. Nur einer unter ihnen, den die kleine Lokalbahn in diesen Ort gebracht hatte, als er von weiter Fahrt hier rasten wollte, schien anderen Sinnes zu sein. Anscheinend schaute er mürrisch in das Gedränge, manchmal blieb er vor einem Plakat stehn und schüttelte dann verständnislos den großen herrischen Kopf. Vor einem Gasthof, dessen Giebelfront und Efeugehänge noch von vergangenen Jahrhunderten träumte, machte er halt, als er sich endlich aus dem

Trubel rettete, schaute sinnend über die gelbgetünchte Fläche der Außenwand bis zum Sims empor, und ein stilles Lächeln verscheuchte die trotzige Mine. Wie man einen alten Bekannten grüßt, so schritt er dann freudig zur Tür, deren Bretter mit Eisen beschlagen waren und verschwand im Innern.

Hier saßen nur wenige Bürger an den runden blanken Holztischen. Es war der ältere Stamm der Bewohner Wimmelshausen, der meistens schon seine siebenzig Jährchen auf dem Buckel hatte und dessen Beine nicht mehr ganz auf Marschieren und Festefeiern reagierten. In einer Ecke nahm der Fremdling Platz, blieb nachdenklich vor dem Glas Wein sitzen, das der breite schwerfällige Wirt ihm gebracht hatte und schien die Gespräche der übrigen Runde nicht zu achten. Plötzlich stutzte er, als wenn er einen sehr vertrauten Namen vernommen hätte, und zur selben Zeit fielen seine Augen auf ein großes Plakat an der Wand, dem er schon draußen in den Straßen begegnet war, ohne den Inhalt ganz zu erfassen. Er rückte sich näher an die Ecke heran, überflog mit einem Blick das Ganze und begann dann langsam Zeile für Zeile, Wort für Wort der Ankündigungen zu studieren. Immer mehr hatte sich seine Miene verfinstert, bis sie sich mit einem Schlag auflöste und einem unbändigen Gelächter Platz machte, das den Raum beinahe unheimlich erschütterte. Die Dunkelheit war schon hereingebrochen, und es schien, als ob das ruhig glimmende Feuer im Kamin aufgeflammt wäre vor merkwürdigem Schrecken. Alles schaute nun zu dem Fremdling herüber, der inzwischen wieder in sich gekehrt dasaß und seinen Gedanken verfallen zu sein schien. Einige der Gäste machten sich ein Zeichen, ihn gewähren zu lassen, aber die Neugierde über den seltsamen Vorfall war doch zu stark, und so faßten sich zwei ein Herz und gingen zu dem Unbekannten hinüber. Dieser wehrte nicht ab, als sie höflich um Platz zu nehmen baten, im Gegenteil, seine Augen sahen freundlich, fast dankbar aus, daß die anderen gekommen waren. Als wenn er ihre Frage erwartet hätte, begann er sogleich mit der Erklärung seine Verhaltens. „Jenes Plakat", und er zeigte an die dicken Lettern an der Wand, „war der Grund meines Ausbruches. Ich komme von weit, weit her und bin lange, sehr lange nicht in dieser meiner Heimat gewesen. Ich kenne daher auch nicht ihre neuen Sitten. Aber es geht mir nicht in den Sinn, daß man einen Großen wie diesen Beethoven dadurch ehrt, daß man die zufällige Anwesenheit in diesem Städtchen vor unzähligen Jahren, die ein Gedenktagesammler ausgetüftelt hat, bei ihrer 153. Wiederkehr feiert. Denn wirkliche Gedenktage sollen dem Werk des Großen, nicht dem lokalpatriotischen Geltungsbedürfnis dienen. Diese vereinsmeiernde Betriebsamkeit aber stumpft das wahre Verständnis ab, indem sie Bagatellen zu pompösen Ereignissen macht und den Blick für echte Höhepunkte trübt. Das alles ist Eitelkeit und ein Witz, den die Nachwelt über das Genie macht. Außerdem wundert es mich, daß der Generalmusikdirektor des Landes sich zu solchen zweifelhaften Veranstaltungen hergibt, und er wird wohl auch sehr ungehalten sein, wenn er seinen Namen in dreifacher Größe über dem des großen Komponisten liest."

Die Gesichter der Anwesenden, zu denen allmählich die ganze Lokalrunde gestoßen war, gingen vor Staunen in die Länge. Erst tuschelten alle, bis einer das Wort zu einer Erwiderung nahm.

„Ich bin einst Organist am Orte gewesen", begann ein hagerer Mann mit feurigen Augen, „und ich denke wohl, ich bin der rechte, um Auskunft zu geben. Der Generalmusikdirektor ist bei uns im Städtchen angestellt und es gibt davon Hunderte heute mit diesem Titel. Das hat sich so eingebürgert und keine Stadt will hinter der anderen zurückstehen. Außerdem interessiert die meisten, wer und wie einer den betreffenden Komponisten dirigiert, das ist die Anziehungskraft, denn jeder Dirigent hat seine eigene Auffassung, bei den Regisseuren sollen die sogar patentamtlich geschützt werden. Die Werke aber kennt man ja."

Der Fremdling schüttelte nur traurig den Kopf: „Einst stand ganz schlicht in der führenden Musikzeitung, daß in diesem Jahre der Herr Kapellmeister Mozart an einer Brustwassersucht gestorben wäre. Da kann man sagen, armer Mozart."

„Als ich herfuhr", so fuhr er fort, ohne daß ihn jemand unterbrach, „da vernahm ich schon so manche Merkwürdigkeiten. Viele Männer sind dabei, die Vergangenheit nach vergessenen Größen umzupflügen. Sie wittern überall eine Renaissance und nach jeder Doktorarbeit gibt es mit dem Doktorhut ein neues verkanntes Genie, das endlich ins rechte Licht gesetzt werden müsse. Die Zeit kann wohl ungerecht sein, die Geschichte nie. Sie hat ein Gedächtnis, das Ewiges bestehen läßt, aber sie ist Gott sei Dank so brutal genug, Minderwertiges oder auch nur Halbes aus dem Bewußtsein auszulöschen. So wenig man begreifen kann, daß einst ein Telemann einem Bach vorgezogen werden sollte oder ein Peter v. Winter über dem Komponisten des ‚Fidelio' in der ‚offiziellen Meinung' stand, so wenig ist es heute fruchtbar, den Führungsanspruch des Genies dadurch zu gefährden, daß man überflüssige Erinnerung an die kleinmeisterlichen Trabanten dieser Großen wach ruft, über die die Geschichte zur Tagesordnung geschritten ist. Ein berufener Mann der Gegenwart hat oft ausgesprochen, daß etwas mit Recht zugrunde gehe, was nicht die Kraft hat zu bestehen und sich durchzusetzen. Das ist eine natürliche und weise Philosophie der Kultur, und daran läßt sich nichts ändern."

Alle blickten baß erstaunt drein. Der Fremdling erhob sich und grüßte zum Abschied. „Aber wer sind Sie denn", erscholl es aus der Runde. Aber schon hatte der seltsame Gast ein Blatt Papier beschrieben und auf den Tisch gelegt. Als er mit festen Schritten zur Tür ging und diese hinter sich schloß, flackerte für einen Augenblick das Gaslicht an der Decke. Dann wurde es wieder hell und alle stierten auf den Namen, der vor ihnen lag und immer größer zu wachsen schien: Ludwig van Beethoven.

*

Da wir schon einmal beim Träumen sind, soll nun auch ein Senior der schaffenden Musiker das Wort erhalten, der ein ausgezeichnetes Gedächtnis für den parlamentarischen Unfug der hinter uns liegenden Epoche bewahrt hat. Es ist sozusagen ein Spiegel jener Zeit, allerdings nicht gerade mit den Augen der Liebe gesehen, denn es handelt sich bei dem Menschen wie beim Künstler um einen Aristokraten, der die Dinge so gesehen hat, wie sie sich in den vom Marxismus unverblendeten Augen zeigten. Folgen wir ihm in:

Die Opernprobe

Eine musikalische Phantasmagorie

Von E. N. von Reznicek, Berlin

Von meinem lieben Freund und Zunftgenossen eingeladen, einer Vorprobe mit Orchester seiner neuen Oper, die in den nächsten Tagen ihre Uraufführung erleben sollte, beizuwohnen, begab ich mich eines schönen Vormittags in das Opernhaus zu Kyritz an der Knatter. Ich muß gestehen, daß ich mich gerade an jenem Tage nicht ganz auf der Höhe meiner Rezeptionsfähigkeit für musikalische Eindrücke befand: Wir hatten am Abend vorher eine schwere Sitzung gehabt, und mein Schädel brummte. Aber ich hatte versprochen, zu kommen, und mein Freund hätte es mir verübelt, wenn ich mich gedrückt hätte. Ich kam zum Anfang des ersten Aktes zurecht, setzte mich in die erste Parkettreihe und versuchte, so gut als möglich der Musik und der Handlung (die mir etwas breit ausgesponnen schien) zu folgen.

Nachdem der Vorhang zum erstenmal gefallen war, verließen — wie üblich — Kapellmeister und Musiker den Orchesterraum, und ich saß nun ganz allein in der Finsternis. Da geschah etwas Merkwürdiges: Ich hatte doch gesehen, daß die Herren alle hinausgegangen waren, und doch entstand jetzt da unten ein Gewimmel, ein Raunen und Flüstern, und nach einiger Zeit bestieg eine sonderbare Gestalt das Podium des Dirigenten. Es war ein schmächtiger Herr in tadellosem Frack und in Lackschuhen. Sein Kopf hatte eine auffallende Ähnlichkeit mit der Schnecke einer Geige und verlor sich mit schlankem Hals in einem Stehkragen mit weißer Krawatte. Er gebot Ruhe und begann mit hoher, aber angenehmer und melodischer Stimme zu sprechen: „Meine Damen und Herren! Da in der jetzigen Zeit alle Berufe sich organisieren und Interessenvertretungen schaffen, haben auch wir beschlossen, desgleichen zu tun und Sie alle einzuladen, heute hier das Nähere zu besprechen. Wir schreiten zur Wahl des Vorsitzenden, und ich erteile dazu Herrn Brummer das Wort."

Herr Brummer, ein würdiger, etwas korpulenter Herr, aus dessen Rockkragen die Schnecke einer Baßgeige hervorguckte, erhob sich und sagte: „Meine verehrten Damen und Herren! Unsere Prinzipalsstimme, die Königin des Orchesters, ist die Geige. (Oho-Rufe von verschiedenen Seiten.) Darum schlage ich vor, daß wir sie durch Zuruf zum Vorsitzenden wählen."

Da erhebt sich aus der Gegend der Trompete eine hohe, schmetternde Stimme: „Olle Kamellen! Längst nicht mehr wahr! Mir, als der stärksten Stimme, gebührt das Präsidium!" Lebhaftes Durcheinander. Es klingt, als ob eingestimmt würde. Man hört Rufe wie: „Blech! Wir sind kein Militärorchester." Nachdem wieder Ruhe eingetreten ist, beantragt der Kuckuck namentliche Abstimmung. Die Geige geht als Siegerin hervor, und der Herr am Dirigentenpult behält den Vorsitz. Er ersucht die große Glocke, an seiner Seite Platz zu nehmen, und bestimmt die zweite Geige als Protokollführer.

Präsident: „Ich schlage nun vor, daß die einzelnen Herrschaften, nach der Anordnung der Partitur, von oben nach unten, ihre Klagen und Wünsche vorbringen, und erteile — wenn sich kein Widerspruch erhebt — der kleinen Flöte das Wort."

Kleine Flöte: „Zunächst konstatiere ich mit Genugtuung, daß die Musik mir immer mehr den Platz einräumt, der mir gebührt. Denn: Ich fühle mich als Gesangsstimme (Gelächter), und der große Ladislaus Notenschmierer hat mir in seinem letzten Ballett fast ausschließlich die Oberstimme anvertraut. Um so peinlicher muß ich es empfinden, daß man mir nicht allseitig die entsprechende Achtung entgegenbringt, und ich erwähne mit Entrüstung, daß man mich unlängst in einem Konzert dazu mißbraucht hat, das Ausgepfiffenwerden eines Komponisten darzustellen. Ich bin doch kein Hausschlüssel!"

Eine meckernde Stimme aus der Fagottgegend: „He, he, he! Der Karl hat den Größenwahn. Piccolo, Bier her!" (Gelächter.)

Kleine Flöte: „Ich verbitte mir —" (Das weitere wird infolge des allgemeinen Lärms nicht gehört. Der Präsident bearbeitet seine Glocke.)

Präsident: „Ich stelle fest, daß das Wort Piccolo gefallen ist, und rufe den betreffenden Herrn zur Ordnung. Das Wort hat die Flöte."

Die Flöte: „Meine Klagen richten sich hauptsächlich gegen die modernen Komponisten. Man verlangt von mir Triller und Töne in der viergestrichenen Oktave, die ich beim besten Willen nicht hergeben kann. Und dann — diese Pausenlosigkeit! (Sehr richtig! bei allen Bläsern.) Unsere Bläser müssen infolgedessen so fürchterlich viel spucken, daß neulich, nach der Vorstellung „Der rasende Kosmos", einer von uns an akuter Wassersucht erkrankte und als unheilbar an einen Armen verkauft werden mußte."

Die Oboe (eine junge, kaum dem Backfischalter entwachsene Dame mit „Hängezöpfchen"): „Ich möchte die Aufmerksamkeit der Versammlung darauf lenken, daß mein Nachbar, die zweite Oboe, ein Franzose ist. Das verletzt mein nationales Empfinden."
Verschiedene Stimmen: „Aha, Chauvinistin! Huhu!"
Präsident: „Wir sprechen hier nur von sachlichen Dingen. Das englische Horn hat das Wort."
Das englische Horn (eine geknickte alte Jungfer mit etwas heiserer, näselnder Stimme): „Vor allen Dingen muß ich mich über unseren Kapellmeister Dreinhauer beschweren. So oft ich nicht ganz ohne Begleitung ertönte, dämpfte er meine schöne Stimme. Auch unsere Primadonna, Fräulein Schreihals, hat sich über den Taktfuchtler nach der letzten Aufführung das „hüpfende Chaos" bitter beklagt."
Präsident: „Wir werden sehen, was wir für Sie tun können."
Die Baßklarinette: „Hohes Präsidium, die Es-Klarinette hat mir soeben eine Nase gedreht."
Die A-Klarinette: „Und die D-Klarinette hat mir die Zunge herausgestreckt." Lärm. Der Präsident bearbeitet die Glocke.)
Präsident: „Ich muß dringend bitten, die Würde dieser Versammlung zu wahren."
Fagott (eine magere, lange Gestalt, deren ganzer unterer Teil in einem Stiefel steckt): „Wenn ich solchen Unsinn höre —"
Präsident unterbricht: „Unsinn ist kein parlamentarischer Ausdruck."
Fagott: „Also, wenn ich solches Gequatsche höre —"
Präsident: „Bitte, sich einer anderen Ausdrucksweise zu bedienen, sonst entziehe ich Ihnen das Wort. Ich erteile es jetzt der Trompete."
Trompete: „Bei der letzten Oper des Ladislaus Notenschmierer . . ."
Alles: „Ja, überhaupt die Modernen. Was man da von uns verlangt!"
Präsident: „Das Wort hat die Posaune."
Pauke: „Ich gestatte mir die Bemerkung, daß ich — entsprechend der klassischen Partitur — jetzt an der Reihe wäre."
Cello: „Ich stelle fest, daß die Mehrheit dieser hohen und tiefen Versammlung der Meinung ist, die Schlaginstrumente überhaupt erst zum Schluß zu hören. Es ist eine Freundlichkeit von uns, wenn wir diese Herrschaften zu Worte kommen lassen, die nicht einmal eine bestimmbare Tonhöhe haben."
Beifall. Unruhe bei den Schlaginstrumenten.
Präsident: „Wir stimmen ab. Wer für den Vorschlag des Cello ist, der erhebe sich."
Alle, außer dem Schlagwerk, stehen auf. Furchtbarer Tumult.
Schlagwerk im Chor: „Wir lassen uns nicht majorisieren! Gleiches Recht für alle!"
Präsident bearbeitet verzweifelt die Glocke.
Banjo, Saxophon und einige andere Jazzinstrumente betreten den Saal. Alle: „Macht, daß Ihr rauskommt, Neger!"
Saxophon: „Wir stammen gar nicht von die Niggers ab. Wir sind aus die südamerikanische Folklore hervorgegangen. Besonders die Synkope haben wir aus ihr bezogen."
Banjo: „Wir sind gekommen, um Sie zu überzeugen, daß unsere Musik die alleinig richtige ist. Wer will zu uns halten?"
Schlagwerk geht mit fliegenden Fahnen über.
Tohuwabohu! Alle schreien auf das Schlagwerk ein, das sich gegenseitig im sempre fortissimo bearbeitet. Da wirft sich der Kontrabaß dazwischen, entreißt der wütenden großen Trommel den Klöppel und haut ihr ein furchtbares Loch in den Bauch.
Ein Kanonenschlag. Ich erwache.

Die Kritik ist durch ihre Abschaffung so aktuell geworden wie nur irgend etwas. Gemeint ist immer die Kritik aus der Zeit vor dem Umbruch, als Judentum und seine Chuzbe den Ton angaben. Da trifft es sich gut, daß sich die Tochter des Komponisten, dem wir die „Opernprobe" verdanken, sich mit einer der „berühmtesten" Erscheinungen jener versunkenen Zeit beschäftigt hat, insbesondere mit seinem jenseitigen Schicksal. Der bewußte Musikpapst ist längst gestorben, ohne für seine Opfer an Schrecken verloren zu haben. Aber begeben wir uns einfach in die:

Himmlische Chorprobe

Jenseitiges von einem Kritiker

Von Felicitas von Reznicek, Berlin

Vor dem großen Portal steht eine Menschenmenge und wartet geduldig, bis die Nummer der Einzelnen aufgerufen wird, damit der Passierschein geprüft und die Fragebogen ausgehändigt

werden können, die man auszufüllen hat, um in die Gemeinschaft der Himmelsbewohner eintreten zu dürfen.

Es geht recht langsam vorwärts, denn Petrus ist sehr genau, da die Bestimmungen wegen des großen Andranges in letzter Zeit stark verschärft wurden. Die Tatsache, daß man einen einigermaßen anständigen Lebenswandel geführt hat, genügt heutzutage nicht ohne weiteres.

Auf einmal erscheint ein Herr mit schmutzigweißen Locken und sehr bedeutsamer Miene und versucht, sich einen Weg durch die Versammlung zu bahnen. „Entschuldigen Sie, lassen Sie mich bitte durch. Ich muß pünktlich im Konzert sein, sonst kann morgen meine Kritik nicht erscheinen. Bedenken Sie, was es bedeutet, wenn Dr. Rudolf Schwarzweib nicht schreibt. Das ganze Konzert ist umsonst."

„Lieber Freund, mit Ihren Kritiken ist es aus," wird er von einem älteren Mann aufgeklärt. „Wissen Sie denn nicht, daß Sie tot sind?"

„Tot?" Dr. Schwarzweib ist betroffen. „Das ist völlig ausgeschlossen. Wenn ich keine Kritiken mehr schreibe, was wird denn aus der Musik?"

„Irre ich mich nicht, dann besteht sie auch ohne Ihre Mitwirkung weiter," tröstet ihn ein anderer Verblichener, der eine gewisse Ähnlichkeit mit einem bekannten Komponisten aufweist, der es sogar zu seinen Lebzeiten zu etwas gebracht hat, obwohl seine Musik wirklich gut ist. „Schauen Sie jetzt lieber, daß Sie irgendwo ein Unterkommen finden. Vielleicht geht es im Himmel. In der Hölle gibt es augenblicklich nur gegen Dringlichkeitsschein Platz. Da müßten Sie schon einige Todsünden begangen haben. Verbrechen gegen die Kunst genügen nicht. Glauben Sie also nicht, daß es Ihnen so ohne weiteres gelingen wird, in den kalten Nächten am Fegefeuer unterzukriechen."

„Für mich ist immer Platz," versichert Dr. Schwarzweib. „In meinem Leben hat man mich überall getroffen. Höchste Zeit, daß ich jetzt in den Himmel komme, wo man seit Ewigkeit ohne mich Musik macht."

Hoheitsvoll schreitet der Doktor die Stufen hinan und läutet im 98. Stockwerk.

„Haben Sie schon eine Nummer?" erkundigt sich Petrus daraufhin.

„Ich bin Dr. Schwarzweib."

„Sieh doch mal in den Listen nach," befiehlt Petrus dem Büroengel.

„Sie stehen nicht in unseren Listen," klärt Petrus nach einiger Zeit den Fragesteller auf. „Infolgedessen sind Sie auch nicht tot. Das ist genau wie unten. Wer dort nicht in der Liste steht, der lebt nicht."

„Aber ich habe doch eine wunderschöne lateinische Krankheit gehabt, und die Ärzte fanden meinen Fall sehr interessant."

„Wir können noch eins für Sie tun," räumt Petrus gutmütig ein. „Sagen Sie uns den Namen des behandelnden Arztes, und wir werden nachsehen, ob er in unsere Lieferantenliste eingetragen ist."

Petrus und der Büroengel sind noch dabei, in den Papieren zu kramen, als auf einmal, mit allen Anzeichen des Entsetzens, ein Engel ins Pförtnerhäuschen stürzt, auf dessen weißem Seidenhemd sechs große silberne Palmen eingestickt sind — ein Engel in gehobener Stellung also.

„Petrus laß sofort ausrufen, ob ein Musiker da ist. Cherubim hat sich bei der Einstudierung unserer Festchöre für den kommenden Sonntag den rechten Arm verstaucht. Wir brauchen einen anderen Dirigenten."

Und so kommt es, daß Dr. Schwarzweib, trotz mangelnder Unterlagen, seinen Einzug im Himmel hält. Er beginnt sofort mit den Proben, und der Erzengel Gabriel sagt sich zur Generalprobe an. Die himmlischen Heerscharen, die sich recht angestrengt haben, sind sehr aufgeregt, hatte es doch bei der ersten Probe große Auseinandersetzungen gegeben. Einige hatten erklärt, der Doktor bringe ihnen scheußliche Dinge bei. Aber schließlich mußte er es doch am besten wissen, und zuletzt gab es sogar einige, die es schön fanden. Der Rest schämte sich, für rückständig gehalten zu werden und stellte sich auch begeistert. Am meisten taten sich hierbei ein paar ältere Herren hervor, die fürchteten, sonst pensioniert zu werden.

Der Erzengel Gabriel hat seit seinem Himmelsdasein noch nie geflucht, aber bei dieser Generalprobe tut er es ausgiebig.

„Sie, Herr, Sie ausg'schamter Lümmel, Sie Depp! Glauben Sie, die heilige Dreieinigkeit will von uns lauter falsche Töne hören? Die verlangen Musik! Olle ehrliche Musik."

„Entschuldigen, Herr Erzengel," wendet der Doktor ein. „Wer sagt denn eigentlich, daß Musik Musik sein muß? Immer das Alte! Man muß etwas Neues bringen. Musik, die eigentlich gar keine Musik ist, das ist eine Tat! Mit Melodien und Erfindung kann jeder Musik machen. Ich habe der Erde bewiesen, wie man ganze Musikfeste veranstaltet, ohne daß auch nur die geringste Erfindung oder eine einzige Melodie zu hören ist. Sie werden das auch noch lernen, denn ich werde Ihnen einfach keine andere Musik vorsetzen."

„Der Cherubim muß her," schreit Gabriel mit ganz irdischer Heftigkeit.

Völlig benommen wandelt der Doktor Schwarzweib die 98 Stockwerke wieder herunter und

taucht dann in den Keller, von wo er den Ausstieg in die Hölle schnell findet.
„Alles besetzt!" ruft der Pförtner schon von weitem, und Dr. Schwarzweib will wieder umkehren, als aus dem Lautsprecher neben der Pforte eine Stimme ertönt:
„Der Mann bekommt Luxuswohnung Nr. 3 bei uns. Sofort einlassen .Ich brauche ihn dringend. Im Fegefeuer werden so ein paar Musiker nicht gar und ich benötige Platz für neue Seelen."
Dr. Schwarzweib hat eine Audienz bei Satan persönlich. Freier Aufenthalt in der Hölle, auf Fluchtversuch steht allerdings schwerste Strafe. Vier Stunden vormittags und vier Stunden nachmittags hat der Doktor Vortrag bei den Musikern. Ein Flügel für praktische Beispiele steht zur Verfügung. Viertel-, Achtel- und Sechzehntelton-Register sind vorgesehen.
Acht Tage später steht Dr. Schwarzweib wieder obdachlos da, denn er hat seine Mission derart hervorragend erfüllt, daß nicht nur die anwesenden Musiker nach kürzester Zeit wachsweich wurden. Nein, auch alle anderen Insassen des Fegefeuers und der umliegenden Ortschaften flehten um Gnade und bereuten. Selbst die bedienenden Teufel konnten es nicht mehr aushalten. Auf der Erde hatte man von den Vorgängen in der Hölle durch Radio gehört. Von Stund an befleißigte sich dort oben alles eines derart tugendhaften Lebenswandels, daß der Zuzug zur Hölle auf ein Minimum heruntersank und schwere Arbeitslosigkeit ausgebrochen wäre, wenn der überfüllte Himmel nicht einen großen Teil der Räumlichkeiten abgemietet hätte.
So bleibt Dr. Schwarzweib nichts anderes übrig, als rastlos zwischen Himmel und Erde hin und her zu laufen. Manchmal schlüpft er dann für einige Zeit bei irgendeinem Menschen unter, was meistens bei seinem Gastgeber rastloses Komponieren zur Folge hat.

Wir sind nun so weit vom Fachlichen abgeglitten, daß wir es unserer Zeitschrift schuldig sind, wieder zur Sache, zur Musik zurückzufinden. Die Hausmusik ist schließlich das Gebiet, das als die Grundlage der Musikkultur bevorzugte Beachtung verdient. Wir haben uns daher von einem Experten einen Beitrag ausbedungen, der alle Teilgebiete erschöpfend behandelt. Damit wären wir bei der:

Musik ums Haus

In dieser Zeitschrift ist das Problem der Hausmusik mehr als einmal tiefschürfend behandelt worden, wobei jedoch zweifellos versäumt wurde, den Randgebieten die notwendige Aufmerksamkeit zu widmen. Jungen, aufstrebenden Wissenschaftlern seien infolgedessen die nachfolgenden hausmusikalischen Gebiete einer eingehenden akademischen Auslotung empfohlen, wobei sich wahrscheinlich eine Rubrizierung in „echte" und „unechte" — diese umfaßt die unten genannten Gebiete — Hausmusik ergeben dürfte. Wir lehnen dabei bewußt die Definition gewisser Kreise ab, die da sagen: „Hausmusik ist, wenn man falsch spielt" — das scheint uns doch ein Übergriff in die Gebiete der strafrechtlichen Belange (Notenfälschung, Kümmelblättchen usw.) zu sein. (Auf die Beziehungen zwischen Strafrecht und Hausmusik kommen wir übrigens weiter unten besonders zu sprechen.) Mit welcher Klammer wir unsere Vorbemerkung abschließen und nunmehr der ernsten Wissenschaft das Wort geben.

Gesang im Bade

Diese Art der Hausmusik wird grundsätzlich nur von Männern ausgeführt und gehört zu den dezentesten Arten der Hausmusiken. Da wir es hier mit einem Lied in der Einsamkeit zu tun haben, sind naturgemäß der eingehenden Forschung die Türen verschlossen. Die Lieder haben, je nach der Stimmung des Ausübenden, einen fröhlichen oder sentimental-ernsten Charakter; über die textliche Gestaltung ist vorerst nur zu bemerken, daß eine Fixierung der gesprochenen Worte in vielen Fällen nicht als angebracht erscheint. Opernsänger benutzen die Zeit des Gesanges im Bade für einfache Tonleiterübungen nach den Lauten mi — mimi (siehe hierzu „Die Bohème"), wobei besonders reizvolle Klangeffekte durch rhythmisch eingelegtes Gurgeln erzielt werden. Die Verständlichkeit der vox humana bleibt hierbei die gleiche wie beim Gesang auf der Bühne.

Es muß hervorgehoben werden, daß der hausmusikalische Gesang im Bade niemals instrumental untermalt wird. Natürliche musikalische Caesuren entstehen durch überreiche Wasserzufuhr in den Kehlkopf. Wie umstritten dieser Teil der Hausmusik ist, geht daraus hervor, daß ein Hindemith in seiner Oper „Neues vom Tage" eine Frau in

der Badewanne ein Lied von Gasbadeöfen und der Warmwasserversorgung singen läßt. Diese Arie beruht — siehe oben — auf psychologisch völlig falschen Voraussetzungen und ist deshalb abzulehnen; der Gesang im Bade ist eine rein männliche Angelegenheit, alle anderen Ausübungen sind als Entartungserscheinungen anzusprechen.

Es scheint ein Grundgesetz zu bestehen, wonach diese Hausmusik fast ausschließlich in den Morgenstunden ausgeübt wird, und zwar sowohl mit als auch ohne Gold im Munde, respektive in der Kehle. Die Temperatur des Wassers braucht nicht, aber kann von Einfluß auf die Liedform sein.

Nächtlicher Straßengesang

Auch diese Art der Laienkunst fällt unter Hausmusik, wenngleich sie sich örtlich gesehen vom Haus als Bauwerk zu trennen scheint. Sie ist aber doch mit ihm verknüpft, da die Bewohner des vom Gesange betroffenen Hauses sich dieser Tatsache nicht entziehen können. Die Aufmerksamkeit des sanft Schlummernden wird durch die akustisch günstigen Bedingungen der nächtlichen Straße, die gewissermaßen als Resonanzkörper wirkt — ohne daß damit dieser Musikart ein instrumentaler Charakter zukäme — mindestens drei Häuserblocks lang in Anspruch genommen und führt in schweren Fällen zur Raserei. Das ist vornehmlich dann der Fall, wenn der Sänger Stand- oder Sitzquartier vor einem bestimmten Hause aufschlägt. Er kann auch zur Vokalstimme entgegen jeden Takt mit dem Spazierstock — dem Gegentaktstock — ohne feste Quartierfassung die Darbietung rhythmisch unterstreichen, was die Tonstärke nennenswert fördert. Das Darbietungsmaterial setzt sich aus Reminizenzen aus der Jugendzeit oder aus modernen Gesängen zusammen, wozu in starkem Maße eigene Schöpfungen treten können, die allerdings einen ausgesprochen atonalen Charakter haben dürften. Sie entbehren aber nicht jeder Pikanterie.

Ein Eingreifen in diese Art der Musikausübung ist — abgesehen von einer hierdurch ausgedrückten Dokumentierung einer unkünstlerischen Gesinnung — nicht ohne Gefahr, stets aber völlig erfolglos. Zwei Ausübende singen mindestens dreistimmig. Entwicklungsmäßig dürfte diese Art der Musik nennenswert den Minnesang vor dem Schloßfenster der ferngehaltenen Gelieb—ten beeinflußt haben. Autorenrechtlich kann in bezug auf den Gesang in nächtlicher Straße nichts Grundsätzliches gesagt werden; strafrechtlich fällt er unter die Rubrik: Ruhestörender Lärm bis grober Unfug.

Da die einzelnen Weisen fugen—los ineinander übergehen, kann man sie mit Recht als bach—antisch ansprechen, zumal sie sich auch in zahlreichen Wiederholungen des gleichen Themas gefallen.

Das Dienstmädchenlied

Es ist zweifellos eine der unerschöpflichsten Quellen zahlreicher Hausmusiken und — da es unerlöschliche Eindrücke für ein ganzes Leben hinterläßt — von höchster Bedeutung für die musikalische Erziehung des Kleinkindes. Die Ausübung ist restlos unabhängig von der stimmlichen Eignung, sie wird niemals instrumental ausgeübt; es steht allerdings nichts im Wege, daß sie durch die sogenannte Hofmusik (siehe unten) instrumental untermalt wird. Bevorzugt sind elegische Motive in der Melodienführung und in der textlichen Gestaltung, die Länge der Darbietung ist meist beträchtlich und zeigt selten Varianten. Es ist bezeichnend für die Sicherheit des Ausübenden, daß selbst bei jähen und längeren Unterbrechungen der Gesang stets an der gleichen Stelle wieder einsetzt, wo er abgebrochen wurde. Die modernste Technik hat dies — allerdings in weit unvollkommenerer Weise — nur beim Abspielen von Schallplatten erreichen können.

Die Hausgehilfenmusik ist — wie auch die anderen genannten Arten der Hausmusik — nicht ortsgebunden, sie kann sich vom Keller über alle Treppen bis zum höchsten Bodengelaß hinziehen. Eine Rettung vor ihr gibt es nicht.

Hofmusik

Zu unterscheiden von der höfischen Musik, die in diesem Zusammenhange nicht behandelt zu werden braucht. Die Bedeutung der reinen Hofmusik mag unterstreichen, daß sie in den weitaus meisten Fällen von der Orgel — bekanntlich der „Königin der Instrumente" — begleitet wird. Bei besonders alten und daher wertvollen Orgeln fehlen bisweilen einige Töne, was aber nur ein Banause als einen Mangel empfinden kann; der wahrhaft musikalische Mensch weiß, daß die fehlenden Töne durch die eigenschöpferische Phantasie des Zuhörers ergänzt werden sollen, wodurch eine wesentliche Aktivierung des hausmusikalischen Verständnisses erreicht wird. Wenn größere Klangkörper eingesetzt werden sollen, bedeutet das keineswegs eine Vermehrung der Mitwirkenden, denn ein Einzelner kann leicht Orgel, Triangel, Pauke, Trommel, Becken, Trompete in Wechsel-

wirkung mit einfacher, aber überraschungsreicher Singstimme, Schellenbaum und anderes mehr bedienen. (Affen auf der Orgel sind schmückendes Beiwerk, nicht wesentlicher Bestandteil dieser Art der Hausmusik.) Es ist bezeichnend für die anregenden Kräfte, die von der Hofmusik ausgehen, daß die Zuhörer meist die Melodien mitsingen, was man zum Beispiel bei einem Konzert der Philharmoniker durchaus nicht feststellen kann. Diese Tatsache führt uns zu einer weiteren Beziehungssetzung: man kann die Philharmoniker durch Zahlung einer größeren Summe zum Spielen bringen, während man andererseits die Hofmusik durch ein gleiches Vorgehen zum Schweigen bringen kann. (Der Betrag zur erfolgreichen Durchführung der Aktion liegt zwischen 50 Pfennigen und 1 Mark, das heißt: diese Zahlen gelten nur für die Hofmusik.) Die Hofmusik ist eine starke Konkurrenz zur Rundfunkmusik und unterscheidet sich von ihr in der Programmgestaltung und -ausführung sowie in der Begrenzung der betroffenen Hörerzahl, die kaum mehr als die Insassen von 5 bis 6 Häusern in zwangsläufigem Gemeinschaftsempfang erfaßt.

Dieser Vergleich führt uns zur mühelosesten Art der Hausmusikbetätigung: Rundfunk und Schallplatte. Die Schallplatte setzt dabei weit mehr manuelle Betätigung voraus als der Rundfunk. Daher ist letzter der Platte vorzuziehen. Allerdings sind diese beiden Arten als indirekte Hausmusik anzusprechen, da sie nicht ausschließlich dem Willen des Ausübenden unterliegt. Es mag dahingestellt bleiben, ob man beide überhaupt unter die Rubrik der unechten Hausmusik einordnen soll.

Hedden Wagenhausen-Führ.

Von der Hausmusik zum Tanz ist es kein großer Schritt. Zumal der umstrittene Gesellschaftstanz hält die Gemüter in Erregung. Um seine Neugestaltung ist man seit langem bemüht. Hierüber gibt der folgende Bericht erschöpfende Auskunft.

Neue Gesellschaftstänze

Über dieses Thema sprach vor kurzem der Reichsfachstellenleiter Meyer-Hellmund im überfüllten Saal der Hasenheide. Der Andrang war so stark, daß der Saal polizeilich gesperrt werden mußte. Der Vortragende, dessen Ausführungen immer wieder von frenetischem Beifall unterbrochen wurden, sprach gleichzeitig über alle deutschen Sender mit Richtstrahler nach Afrika und Asien. Er verwies zunächst auf die bisher völlig übersehene Tatsache, daß der Tanz die Kunstform sei, die bei Fest und Feier bei allen Völkern der Erde in Erscheinung trete. Es sei völlig abwegig zu glauben, daß es genüge, sich lediglich auf die Grundkräfte des geselligen Tanzes zurückzubesinnen. Den alten Bauerntänzen müsse neues Bewegungsgut zugeführt werden durch Angleichung an Foxtrott und Blackbottom.

In diesem Zusammenhang verwies er auf seine reichen Erfahrungen innerhalb der Volkstanzbewegung und mit der Fachschaft Tanz. Die metapsychopatische Apriorität des Kunsttanzes habe mit der Entelechie, der Realität des Gesellschaftstanzes nichts gemein. Das Mystisch-Aufsichbezügliche des expressionistischen Tanzes, dessen Hauptvertreterin etwa Wary Wigman sei, habe nichts zu tun mit dem Sinnlich-Erfolgreichen seiner eigenen Tanzschöpfungen. Die parathermale Dynamik der Muskelfunktion im sensitiven Raumerlebnis wecke den Eros der Geschlechter. So entstehe die Liebesautosuggestion als Wille und Vorstellung, womit aber nicht gesagt sei, daß der Körper etwas Verächtliches sei. Die Technik des alten konventionellen Ballettes liefere das beste Material, um einen neuen Gesellschaftstanz zu formen. Als illustrierenden Beweis für seine Hypothesen demonstrierte Müller-Hellmund zum Schluß seines revolutionierenden Vortrages an zwei neuen Volksballettänzen die Stichhaltigkeit und Zweckmäßigkeit seiner Ideen.

Die in einem besonderen Bildungsprozeß aus dem rein individualistischen pas de deux herauskristallisierten neuen Tänze, die wirklichen Gemeinschaftscharakter tragen, sind der pas de crédit und der pas d' argent.

Schluß des karnevalistischen Teils.

Stielers Beethoven-Bildnis

Von Walther Nohl-Berlin

Wir möchten die Persönlichkeit des großen Meisters der Musik gern auch im Bilde vor uns sehen, und viele Künstler der Gegenwart haben versucht und versuchen es immer wieder, mit Pinsel und Meißel jenen großen Genius zu verkörpern und ihn uns vor Augen zu stellen.

Sie sind auf Beobachtungen und Darstellungen der zur Zeit Beethovens Lebenden angewiesen. Die vielen Berichte aber weichen manchmal stark voneinander ab, und die Bildnisse der zeitgenössischen Künstler oder Dilettanten sind unzuverlässig; denn die Kunst des Porträtierens war in Wien zu Anfang des vorigen Jahrhunderts noch wenig ausgebildet, und der bedeutendste Bildnismaler der Zeit, Ferdinand Waldmüller, hatte das Mißgeschick, Beethovens Unzufriedenheit zu erregen, weshalb er die Sitzungen abbrechen und das Bild aus der Erinnerung heraus vollenden mußte. Es war aber auch keine leichte Aufgabe, den launischen, unruhigen Meister auf die Leinwand oder den Zeichenbogen zu bringen, und ebenso schwer war es, ihn in Erz oder Stein zu verewigen.

Unter den vielen Bildnissen Beethovens scheint das Stielersche das zu sein, das einen Eindruck hinterläßt, der uns das Äußere des in eine andere Welt versunkenen großen Mannes so darstellt, wie wir ihn gern sehen möchten.

Karl Joseph Stieler, 1781 in Mainz geboren, starb 1858 in München. Er studierte in Wien, dann in Paris als Schüler des berühmten Gérard, des Porträtmalers der französischen Höfe. In Paris erwarb Stieler seine Eigenart: jene flotte, anmutige, freilich auch etwas oberflächliche Manier. 1810 ging er nach Italien, wo er in Mailand und Rom malte. 1812 wurde er in München Hofmaler Ludwigs I., für den er zahlreiche hervorragende Persönlichkeiten (u. a. Goethe 1828, Bild in der Neuen Pinakothek) malte. Bekannt sind auch seine Bilder der 36 schönen Frauen im Festsaalbau der Münchener Residenz. Von 1816 bis 1820 war er vorübergehend in Wien; er war dorthin gekommen, um das Porträt des Kaisers Franz zu malen.

Das Bild Beethovens wurde bereits im Februar 1820 begonnen; in Auftrag war es wohl 1819 gegeben worden. Der Frankfurter Großhändler Franz Brentano war mit der Hofratstochter Antonie von Birkenstock verheiratet. Brentanos zogen 1809 nach Wien, wo sie drei Jahre verblieben und in regem Verkehr mit Beethoven standen. Franz Brentano half dem Meister wiederholt in Geldverlegenheiten, ohne ihn jemals an seine Verpflichtungen zu mahnen. Bei manchen anderen Gelegenheiten stand Frau Antonie dem Meister treu zur Seite. Ihr widmete er die 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli, Op. 120, ihrer Tochter Maximiliane die Sonate Op. 109 in E.

Es wird erzählt, das erste Erscheinen Beethovens zu einer Sitzung sei unerwartet gekommen. Die Leinwand, welche dem Maler zur Verfügung stand, war klein; er konnte sich nicht erst nach einer anderen umsehen. Das Brustbild seines ungeduldigen Gastes darauf zu bringen, war nur möglich, indem der Kopf stark an den oberen Rand der Leinwand gesetzt wurde. Stieler erzählte später, daß Beethoven zu ihm

gesagt hätte, er habe nie zuvor einem Maler gesessen und werde es auch nie wieder tun. Da Beethoven dem Maler nur drei Sitzungen gewährte, mußte Stieler die Hände aus dem Gedächtnis malen.

Die Konversationshefte geben Bericht und Aufschluß über Einzelheiten, dabei über manche bis jetzt nicht aufgeklärte Umstände.

Im 5. Heft (aus den ersten Tagen des Januar 1820) hören wir zum ersten Male etwas von Stieler.

Joseph Czerny schreibt: Er hat's dem Stieler geschrieben (wahrscheinlich Brentano!)
Er will durchaus Ihr Portrait in Lebensgröße von Stieler gemahlt haben.

Ein Ungenannter schreibt bald darauf: „Wann können und wollen Sie Stieler und mir — bey erstem — die Ehre schencken zu Mittag zu speißen? — 11-r, verschiedene Sorten? Staudenheimer (Beethovens Arzt seit 1812; sein richtiger Name ist Staudenheim) kommt auch, wenn wir nur erst einmal den Tag wissen. Stieler reißt bald ab — und Sie hätten schon v. J. versprochen — auf seine Versprechung zu kommen — aber Sie vergaßen es. Nun müßen Sie es wieder gut machen. Die vortreffliche Frau muß Sie doch kennen lernen, ehe sie nach Rußland geht! Welchen Tag? Es ist recht schön bey Stieler, und wir sind ungenierter als im Wirthshaus."

Daraus geht hervor, daß Beethoven mit Stieler mindestens schon seit 1819 verkehrte. Stieler blieb aber noch bis zum Herbst des Jahres 1820 in Wien.

Derselbe Schreiber erscheint noch einmal im 7. Heft (Ende Februar — Anfang März 1820):

„Stieler hatte etwas Katarrh, ist aber wieder wohl —
Staudenheimer, Stieler u. Wolf. — ich stelle alle Weine.
alle Weine.
Nun den nächsten Freytag? Es bleibt also beym Freytag? ...
Hinterlassen Sie mir gefälligst den bestimmten Tag bey Stieler. — Ihr Portrait wird sehr gut; es erkennt's Jeder gleich.
Seine Portraits drücken den Karakter aus."

Zu dieser Zeit hat also Stieler schon mit dem Bilde begonnen.

Anfang Februar 1820 (im 6. Hefte) werden wir in eine Sitzung Beethovens bei Stieler eingeführt.

Stieler: „Setzen Sie sich doch gefälligst, als wenn Sie schreiben, um die Stellung zu probieren. Wenn ich Ihnen Winke, bitte ich in der Stellung zu bleiben, die Sie gerade haben. — Das Bild muß trocknen wen es trocken ist werde ich Ihnen schreiben wenn Sie mir wieder eine Stunde schenken können. — Das ihre muß mein Meisterstück werden."

In demselben Hefte schreibt ein Ungenannter: „Herr Stieler macht ihr Portrait."

Im 8. Heft, Anfang und Mitte März von Schindler bezeichnet, wahrscheinlich aber in dieselbe Sitzung gehörend, fährt Stieler fort:

„In Moskau mag man kein Wiener Clavier. — Die englischen zieht man vor. — Kennen Sie die Clavier von Graf.
Frankfurter Schw[arte]magen — für (Sie) von mir extra Mit[gebracht].
Madame Bren[tano] soll leben — Rother Muska[teller].
Haben Sie nach Francfurt geschrieben das ich ihr portrait angefangen habe.
Küchelgen ist sehr geschickt."

Gerhard und Karl von Kügelgen (1772—1820 bzw. 1832), Zwillingsbrüder, beide Maler. Sie weilten längere Zeit in Rußland, wo Karl Hofmaler wurde. Gerhard, der hier gemeint ist, ging als Professor 1805 nach Dresden an die Kunstakademie.

Im 10. Heft (Ende März — Anfang April 1820) schreibt Beethoven auf: „am 31ten März 1820 ward Kügelgen in Dresden auf offener Sehr belebter landstraße

bej hellem Mondenscheine, schrecklich ermordet und beraubt." Dazu bemerkt später Oliva: „Kügelchen war im Jahr 1810 in Weimar, wo man ihn sehr lobte. Goethe rühmte seine außerordentliche Gewandheit und Richtigkeit im Zeichnen ... Kügelchen mahlte auch miniatur, er hat damahls Goethe, Wieland, Bertuch usw. gemahlt."

Stieler: „Sie müßen ja die bestimmung ihres Bildes niemand sagen: ich sage das ich es für mich male. —
heute habe ich eine guthe Sitzung gehabt weil ich Ihnen viel beobachtet habe —
um immer hier zu bleiben. Wien ist doch die erste Stadt. wer Ihnen kennt hat die größte Hochachtung nur nicht Essighändler."

Im 10. Heft (Ende März 1820) schreibt Oliva: „Er (Stieler) soll Auftrag von einem Kaufmann in Frankfurt haben, Ihr Portrait zu mahlen er wird aber wohl eine Copie hinschicken, und das erste Original Gemählde für sich behalten
und wie ich hörte um einen ziemlich hohen Preiß —
das sagt er nicht — durch dieses Bild kann Stieler viel Geld verdienen; — er mahlt Sie gewiß nochmahls für sich selbst, denn er sprach heute mit Wolf, daß er es von Rahl stechen lassen will. Er schätzt es sehr hoch daß Sie ihm so viele Zeit geopfert haben."

Karl Heinrich Rahl, Wiener Kupferstecher (1779—1843) schuf besonders Stiche nach den Werken von Meistern der italienischen Renaissance.
Im 9. Heft (Ende März 1820) äußert sich Schindler über das Gemälde:

„Das untermalte Bild habe ich bei Stieler gesehen. Das von Schimon ist mir aber lieber, es ist mehr Ihr Karakter darin, — so findet es jeder, — kommt Bernard u. Oliva auch dahin? — auch Stieler?" —

Ferdinand Schimon, ein junger Maler, der wegen seines „naturwüchsigen Wesens" Beethoven gefiel und nach Schindler von dem Meister mehrmals zum Kaffee eingeladen worden war, hatte 1819 ein Ölgemälde von Beethoven angefertigt; das Bild, das jetzt in Bonn sich befindet, war zuerst im Besitz Schindlers.

Bernard ermahnt Beethoven: Vergessen Sie nicht biß Montag ½10 Uhr zu Stieler zu kommen.
Beethoven scheint die Vereinbarungen mit Stieler wegen seines Erscheinens bei ihm zu Sitzungen nicht immer pünktlich innegehalten zu haben.

Schon im 6. Heft fragt ein Ungenannter: „Warum sind Sie nicht zu Stieler gekommen?"
Frimmel erwähnt ein 1915 im Leipziger Kunstverein neben dem Beethovenbilde Stielers ausgestelltes Briefchen des Meisters:

„Werthester Stieler! Heute ist es unmöglich, mich zu ihnen zu begeben, Morgen werde ich aber punkt Elf uhr bei ihnen sein Sie verzeihen schon. — In Eil ihr mit Hochachtung ergebenster Beethoven."

Zur selben Zeit fragt Oliva: „Ist Stieler mit Ihrem Portraite fertig? Stieler ist kein Mitglied der heutigen academie."

Auch Bernard fragt: „Ist Stieler schon fertig? Die Art, nach der Sie gemacht sind, ist die schwerste. en face und so flach.

Und Schickh äußert sich in ähnlichem Sinne: „Daß Sie en face gemacht sind, ist die Folge des grösten Studiums Ihrer Physiognomie. Ihr Geist erblickt sich in dieser Ansicht wie niemahls im profil. —
En face kostet Arbeit und ist von der —"

In einer neuen Sitzung dieser Zeit tröstet Stieler: „Es wird Ihnen zu lange dauern, allein was heute gemacht wird ist überstanden für ein andermahl.
noch ein kleines Viertelstündchen wenn es Ihnen nicht zu lange wird.
ich muß Ihnen bitten morgen ja gewiß zu kommen, weil auf übermorgen die Farben vertrocknet wären ... noch 10 Minuten. Dann sind wir fertig.

Oliva fährt fort: „Vorgestern nachmittag war der Wolf schon bey Artaria um ihm anzurühmen, wie sehr Sie der Stieler getroffen hätte und um es von dem geschickten Kupferstecher Rahl stechen zu lassen.

Von Joseph Czerny hören wir im 10. Heft: „Morgen komme ich mit dem Stieler zusammen. — Ist er bald fertig mit ihrem Portrait? —
wir sprachen eben von Ihrem Portrait — der Oliva meint — Sie sind ser gut getroffen."

Bei einer neuen Sitzung (also der dritten!) schreibt Stieler:
„Aus welchem Tone geht ihre Meße ich mögte blos auf das Blat schreiben Meße aus D.

Hierauf antwortet Beethoven schriftlich: „D Missa solemnis aus D."

Stieler: „Eine Viertelstunde nach der Ausstellung werde ich es an den Brentano schicken. Ich danke Ihnen Tausent und Tausentmahl für so viele Geduld.

Im 11. Heft (Mitte April 1820) spricht Oliva über die Brentanos:
„Ist das Haus des Hofrath Birkenstock verkauft worden?
sie (Frau Antonie!) wird sich über das Portrait freuen. —
Stieler hat den Geist Ihrer Phisiognomie aufgefaßt —
es existirt noch kein Portrait von Ihnen, das so mit Geist und Körper Sie darstellt als dieses.

Im 12. Heft (Mitte Mai 1820) urteilt Bernard über das Bild:
„Ich habe Ihr Portrait in der Kunstausstellung gesehen — bin aber nicht damit zufrieden.
Er hätte Sie sollen getreuer auffassen und nichts hinzuthun.
Lawrence hat Wellington blos im Oberrock ohne alle äußern Zeichen gemahlt, und jedermann erkennt ihn auf der Stelle.
Es ist übrigens sehr ähnlich.
Seine Portraits sind sehr gepuzt, er kann ihnen aber keinen rechten innern Gehalt geben.
Stielers Portraite sind gewöhnlich flach obschon sauber gemacht.
Ich habe noch keine so wahren Portraite gesehen als jene von dem englischen Mahler Lawrence. Der Lawrence hat im Vergleich mit Stieler geschmiert, aber seine Portraite waren alle lebendig und wahrhaftig."

Sir Thomas Lawrence (1769—1830), berühmter englischer Maler, der besonders die Bilder der Staatsmänner nach den Freiheitskriegen malte.

Oliva dagegen schreibt in dasselbe Heft: „Er ist vielleicht der beste jetzt lebende Portrait Mahler auf dem Continent; und von allen anerkannt —
am andern Tisch [man sitzt in einem Wirtshause] redet man von Ihrem Portrait; Alle finden es sprechend ähnlich." —

Den Vergleich, den Bernard zwischen Stielers und des großen englischen Malers Bildern zieht, scheint Beethoven bei Stieler erwähnt zu haben. In der Unterhaltung Beethovens mit Stieler im Juli-August-Heft 1820 schreibt dieser auf:

„Bis zur nächsten Kunst-Ausstellung werde ich Ihr Portrait nochmahls machen aber ganz lebensgröße.
Ihr Kopf macht sich vorzüglich gut von vorn und es war so passend, weil auf der einen Seite der Haydn auf der andern Mozart. Die Portraits des Lawrence sind die besten die ich gesehen habe von jezigen Künstlern.

Ende Juli 1826 (Heft 113) fragt Karl Holz: „Wie heißt der Mahler, der Ihr Portrait mahlte, welches in der Kunstausstellung war? Stieler. Vor mehreren Jahren."
In dem Heft 118 (Anfang September 1826) redet Holz noch einmal von dem Bilde: „Der eigentliche Charakter der Physiognomie ist in keinem andern so ausgedrückt. Tadeln läßt sich alles, wenn man will so gibts nichts volkommenes.
Auch Daffinger lobt es sehr. Nur den linken Vorderarm und die linke Hand hält er für verzeichnet. Es war vor vielen Jahren in der Kunstausstellung."

Moritz Michael Daffinger, 1790 in Wien geboren, wird 1835 „wohl der berühmteste Porträtmaler im österreichischen Kaiserstaat" genannt. Er führte einen markigen Pinsel bei genialer Ausführung (nach Frimmel.) Viele hervorragende Fürsten und bedeutende Männer seiner Zeit hat er gemalt.

Im 5. Heft (aus den ersten Tagen des Januar 1820) schreibt Oliva: „Der Haslinger von Steiner (Musikaalienverlag) ist mir heute begegnet; — er hat eine Prachtabschrift aller Ihrer Werke in Partitur machen laßen; — er wünscht dazu Ihr Portrait, und der hiesige sehr geschickte Miniatur Mahler Daffinger hat sich angebothen, auf eine einzige Sitzung Ihr Bildniß zu mahlen; — Haslinger wird Sie um eine Stunde bitten. Im 6. Heft spricht Bernard mit Beethoven über denselben Maler: „Der Mahler Daffinger ist es, welcher wegen des Treffens sehr gesucht ist; er wünscht Sie ebenfalls zu mahlen. Er hat jetzt Grillparzer gemahlt." —

Es ist aber keine Spur von einem Daffingerschen Beethoven vorhanden, sagt Frimmel.

Auf dem Stielerschen Ölgemälde trägt Beethoven einen dunkelblauen Rock, und um den breiten weißen Hemdkragen schlingt sich ein lose umgelegter roter Schal. Der Hintergrund ist dunkles Waldesgrün. Der etwas idealisierte Kopf mit dem ausdrucksvollen Blick ist geneigt. In der Linken hält der Meister ein Notenheft mit der Inschrift „Missa solemnis". Wenn man annimmt, daß er sich in den Tagen der Entstehung des Bildes mit diesem großen Werke, das ihn ganz gefangen nahm, beschäftigte, jenem Werke, in welchem er sein demütiges, gläubiges Vertrauen auf Gott ausdrückte, mag man die Haltung wohl berechtigt finden. Das Weiß der braunen, schwärmerisch nachdenklichen Augen spielt leuchtend ins Bläuliche. Die wirren Haare sind ergraut. In dem frisch und blühend aussehenden Antlitz sind die Blatternspuren deutlich erkennbar.

Oliva, der eine Reihe von Jahren immer um Beethoven war — und mit ihm viele Bekannte Beethovens — betrachtete also das Stielersche Bild des Meisters als ein sehr gutes, unübertroffenes.

Stephan von Breuning, der Jugendfreund des Meisters, erklärte das Bild für das ähnlichste aller neuen Bilder. Einen nach dem Gemälde gemachten Steindruck verschenkte er mehrfach.

Schindler setzt die Entstehung des Gemäldes merkwürdigerweise in das Jahr 1822. Er schreibt darüber: „... Zur Herbstzeit von 1821 präsentierte sich Beethoven der Maler Stieler aus München mit guten Empfehlungen und dergleichen Künstlerrufe. Sein persönliches Wesen fand auch besonderen Beifall. Dieser Künstler verstand es, den launigen Meister in seltener Weise zu seinem Zwecke verfügbar zu machen. Sitzung auf Sitzung ward bewilligt und nicht eine Klage über Zeitverlust laut.

Als Kunstwerk ist das Stielersche Porträt bedeutsam, gleichwohl das äußerlich Glänzende oder modern Konventionelle, wie zur Zeit schon üblich, noch wenig Virtuosität bezweckt; das Ganze erscheint im einfachen Stile ausgeführt. In betreff des charakteristischen Ausdrucks ist der Moment gut wiedergegeben und fand Zustimmung. Hingegen stieß die vom Künstler beliebte Auffassung des Titanen, am meisten die Neigung des Kopfes, auf Widerspruch, weil der Meister den Mitlebenden nicht anders bekannt war, als seinen Kopf stolz aufrecht tragend, selbst in Momenten körperlichen Leidens. Ein mit seinem Wesen bekannter Maler würde ihm diese Stellung nicht gegeben haben ..."

Wenn man beachtet hat, wie Stieler bei der ersten Sitzung Beethoven angewiesen hat, eine passende Stellung anzunehmen, könnte man versucht sein, den scharfen Blick des Malers festzustellen, der die wie zum Lesen geneigte Haltung des Kopfes wünscht, weil der Künstler in die Gemütsverfassung des Darzustellenden eingedrungen ist.
Auf dem von Stieler 1828 gemalten Bildnis Goethes hat dieser auch ein Schriftstück in der Hand, sitzt aber aufrecht und in stolzer, beinahe strenger Haltung da, als wenn er eine Frage gestellt hätte und die Antwort erwartete. Auch das kann man verstehen.
Bei Theodor von Frimmel („Beethoven im zeitgenössischen Bildnis", Wien 1923), finden wir: „... Daß eine Reihe von Erkrankungen und die Aufregungen über das Benehmen des Neffen und der Schwägerin fortwährend an der Gesundheit Beethovens rüttelten und zerrten, ist aus der Lebensgeschichte des Meisters allbekannt. Nichts natürlicher demnach, als daß sich im Äußern die Folgen all der Anstürme auf die Gesundheit nach und nach verraten, ganz abgesehen von anderen schädigenden Einflüssen. So meint man es auch wohl von dem Stielerschen Beethoven-Bildnis ablesen zu können, das in der Zeit von 1819 und 1820 entstanden ist. Es ist das Porträt, das den Meister an der Missa solemnis schreibend darstellt ..."
Das Bild behielt der Maler zunächst für sich; bis zum Ende der 30er Jahre blieb es im Besitz der Stielerschen Familie. Frimmel berichtet in dem oben erwähnten Buche über die weiteren Schicksale des Bildes, das sich jetzt (1923) im Besitz des Geheimrates H. Hinrichsen (Musikverlag C. F. Peters) in Leipzig befindet.
Auf der Rückseite des Gemäldes steht die Inschrift: „Ludwig van Beethoven, Tonsetzer, nach der Natur gemalt von J. Stieler 1819."
Frimmel vergleicht das Bild mit der von dem Bildhauer Franz Klein hergestellten Gesichtsmaske, dem wichtigsten Abbild Beethovens. Er findet einige Mängel, welche die Nase, die Stirn und die Hände betreffen, ist aber der Ansicht, daß der „sinnende Blick der Wirklichkeit entsprochen haben mag und vielleicht das Beste an dem ganzen Bilde ist".

Das Schifflein der Ehe

Von Georg Richard Kruse, Berlin.

Das gänzlich unbekannte, hier zum ersten Male veröffentlichte scherzhafte Liedchen gehört zu den zahlreichen „Einlagen", die Lortzing für den Theatergebrauch schrieb, gewöhnlich für eine bestimmte Persönlichkeit, die mit ihrer Eigenart besonders hervortreten und Effekt machen wollte oder sollte. Meist waren sie für Possen, namentlich Nestroysche, bestimmt, doch auch in Opern anderer Komponisten wurden fremde Gesangsnummern eingelegt, woran man damals keinen Anstoß nahm. Auch Lortzings Repertoiropern wurden mit Einlagen von fremder Hand „ausgeschmückt". Von zwei der aus seiner Feder stammenden kleinen Humoresken für nicht mehr festzustellende Theaterstücke sind die Partituren erhalten. Das Orchester ist auf Streicher, Flöte, Oboen und 2 Hörner beschränkt. Unter der Singstimme steht nur der Text der ersten Strophe, der Verfasser ist nicht genannt. Für den praktischen Gebrauch mußten noch zwei Strophen hinzugefügt werden. Das andere, für Baßstimme geschriebene Lied ist nicht betitelt, nähere Angaben fehlen auch hier. Die erste Strophe lautet:

Cupido nahm sich einstens für,
Doch auch einmal zu freyn;
Er sprach zur Mutter: Sage mir,
Wie schick ich mich darein,
Daß ich als ein gescheiter Mann
In dieser Kunst bestehen kann?

„Das Schifflein der Ehe" ist auch in Privatkreise gedrungen und hat bei Hochzeitsfeiern immer sehr belustigend gewirkt.
Die von Georg Richard Kruse ergänzten Strophen befinden sich am Schluß der Notenbeilage.



Ein unveröffentlichtes Scherzlied Lortzings,

das von Georg Richard Kruse zur Verfügung gestellt worden ist.

(Siehe auch den nebenstehenden Text)



2. Im Brautstand da ist alles herrlich und schön,
Die Rosenzeit, glaubt man, nie endet,
Der Honigmond tut allzuschnell nur vergehn,
Dann Sturm und Gewitter am Ehhimmel stehn,
Und wie man sich drehet und wendet,
Der Himmel bald Donnerschläge und Blitze entsendet.

3. Doch gibt es wohl Ausnahmen glücklicherweis,
Allwo Zephirlüfte nur wehen,
Da schaukelt das Schiff auf den Wellen ganz leis',
Ne Lustfahrt zu zwei'n ist die ehliche Reis'.
Vom Hauche der Liebe allein nur die Segel sich blähen,
Gewißlich, das gibt es, doch leider hab ich's noch niemals gesehn.

Das Gutachten von J. S. Bach über die Orgel in Zschortau. Das Dokument trägt die Unterschrift Bachs. Es wird aufbewahrt im British Museum in London.

(Zu dem Aufsatz von Paul Rubardt im Januarheft, S. 272.)

Beethoven.
Lithographie von v. Dürck nach Stielers Gemälde.
(Zu dem Aufsatz von W. Nohl „Stielers Beethoven-Bildnis".)



Photo: Emy Limpert, Frankfurt a. M.

Paul von Klenau,
dessen Oper „Rembrandt van Rijn" in Berlin und Stuttgart
gleichzeitig eine erfolgreiche Uraufführung erlebte.
(Aus „Blätter der Staatsoper")

Biedermeier und Hausmusik

Von Heinz Funck-Bremen

Waren und sind wir nicht gewohnt, über die kleinbürgerlich eingeengten Lebensgewohnheiten unserer Urgroßväter, über ihren allzu gemütlichen Hausrat und ihre uns so fremd gewordenen dichterischen und künstlerischen Erzeugnisse mit einem leicht geringschätzigen Lächeln hinwegzugehen? Stellen wir uns unter einem Biedermann seit den „Fliegenden Blättern" nicht die komische Figur eines armen Dorfschulmeisters vor, der in Pantoffeln und Hemdsärmeln unter seiner kleinen Haustüre eine riesige Tabakspfeife dampfen läßt und sich im Verseschmieden sein kümmerliches Los vergessen macht? Zugegeben, daß mit der Bezeichnung „Biedermeier" gemeinhin eine solche Vorstellung verbunden wird; müssen wir dann aber nicht fragen, ob wir die Berechtigung zu diesem leichtfertigen Achselzucken wirklich aus gründlicher Kenntnis herleiten können? Oder sollen wir lieber gleich bekennen, daß sich uns nur eine Karrikatur, nicht jedoch ein ernst zu nehmendes Bild vom Grundwesen dieser Zeit eingeprägt hat?

Die straffe Ausrichtung des Geisteslebens unserer Tage hat in jeder Hinsicht für die Deutung und Bewertung auch der geschichtlichen Kulturleistungen unseres Volkes den Blick geschärft. Ganze Epochen beginnen neu gesehen und umgewertet zu werden. So ist es zu erklären, daß unter den mannigfachen Bemühungen, die darauf abzielen, Klarheit in das Durcheinander der verschiedensten Beurteilungen des 19. Jahrhunderts zu bringen, in vorderster Front die allgemeine Biedermeierforschung marschiert*). Das politische Zeitalter der Restauration wird in kultureller Hinsicht nun als eine große Einheit gesehen, eben als „Biedermeier". Zuerst von der Kunstgeschichte und jetzt besonders nachdrücklich von der Literaturwissenschaft ist der Begriff „Biedermeier" mit einem gänzlich veränderten Sinn erfüllt worden, wie ja ähnlich auch die zunächst geringschätzig gemeinten Bezeichnungen „Gotik" und „Barock" ihre ursprüngliche Bedeutung vollkommen verloren haben.

Es ist an der Zeit, daß sich nun auch die Musikwissenschaft zum Wort meldet, nicht etwa, um „Biedermeier" als Epochenbezeichnung einzuführen — womit nichts erreicht wäre, da mehr als ein Kunstwerk der Zeit sich dieser Namensgebung entziehen würde — sondern um eine entscheidende musikalische Strömung dieses Zeitraums begrifflich erfassen und zu den übrigen kulturellen Äußerungen der Nation in Beziehung setzen zu können. In diesem Sinne ist „musikalisches Biedermeier" eine Grundhaltung der deutschen Musik hauptsächlich während der 30er, 40er und 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts und kennzeichnet die Musikkultur des deutschen Bürgers, die in erster Linie von einem fast unübersehbaren Schaffen zahlreicher Kleinmeister und einer unendlich reichen und vielseitigen Musikpflege des „kleinen Mannes" getragen wird.

Auf diese leider nicht genügend bekannte Sachlage muß einmal ausdrücklich hingewiesen werden. Denn eine Musikgeschichte lediglich vom Schaffen unserer Großmeister

*) (Besonders kennzeichnend die Biedermeierhefte der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1935, 1 und 1936 3, worauf hier der Kürze halber verwiesen sei.)

abzuleiten, ohne den Unterbau der gesamten völkischen Musikkultur zu berücksichtigen, wäre ebenso verkehrt, wie als größtes Unrecht angeprangert werden müßte, nur aus dem Grunde von der Biedermeiermusik vornehm abzurücken, weil es sich hier um eine bürgerliche, ja auch kleinbürgerliche Angelegenheit handelt. Wir nehmen so gern die „Meistersinger" als Ausdruck deutschen Wesens für uns in Anspruch, vergessen aber oft, daß Hans Sachs mit seinem Mahnruf „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst" sich gerade vor die Kleinmeister stellt — die großen bedürfen solchen Schutzes nicht. Überhaupt stellen ja die „Meistersinger" — ohne sie sonst irgendwie mit dem Biedermeier in Verbindung zu bringen — eine einzigartige künstlerische Verherrlichung eben des kleinen Bürgertums dar, worauf jüngst Peter Raabe in seinen „Kulturpolitischen Reden und Aufsätzen" wieder aufmerksam gemacht hat.

Biedermeiermusik ist also bürgerlich. Sie stellt darin keine Ausnahmeerscheinung in ihrer Zeit dar, sondern zeigt sich innerlich ausgerichtet mit allen übrigen Bereichen menschlichen Daseins: biedermeierlichen Lebensgewohnheiten, häuslichen Einrichtungsgegenständen und Kleidung, Malerei und Dichtung. Alle diese Gebiete werden von einer einheitlichen Strömung durchdrungen, so daß man von der ganzen Epoche schon gesprochen hat als von der „letzten noch einigermaßen einheitlichen deutschen Kulturepoche, auf die wir heute fast mit einem gewissen Neidgefühl zurücksehen" (Kluckhohn). Was eine solche innere Bezogenheit sämtlicher nationalen Kulturwerte auf eine bestimmte Grundhaltung für die Weltgeltung der Kultur einer Nation bedeutet, hat wohl kaum eine Zeit besser ermessen können als die unsere.

Wenn die Musikpflege zur Biedermeierzeit mehr als zuvor im bürgerlichen Hause und in den bürgerlichen kulturellen Vereinigungen Heimatrecht erlangte, so nimmt es nicht wunder, daß der adelige Musiksaal vor dieser Biedermeiermusik seine Pforten schloß und Bühne und Konzertsaal ihr keine großen, zukunftweisenden Werke verdankten. Dafür empfing das häusliche und volkstümliche Musizieren neue Antriebe; eine neue Haus- und Volksmusikkultur wurde ins Leben gerufen. Der Geselligkeitsdrang des durch unglückliche politische und wirtschaftliche Verhältnisse in seiner Lebensführung eingeengten deutschen Bürgers fand einen natürlichen Ausgleich durch Teilnahme an häuslichen und freundschaftlichen Musiziergemeinschaften, vor allem in eigener musikalischer Betätigung. Wo nur immer deutsche Bürger in dieser Zeit zusammenkamen, ob in musikalischen Dilettantenvereinen oder Liederkränzen, in Museums- oder Unionsgesellschaften, in der Studentenkneipe oder am abendlichen Familientisch: überall wurden Verse gereimt, wurde vorgelesen, gezeichnet und musiziert.

Das Leben des Biedermanns ist von Musik durchdrungen. Es gibt kein Biedermeierzimmer ohne Pianino oder Harfe, Gitarre oder Flöte. Hammerklavierspieler, Streichensembles und Sängergruppen musizieren um die Wette. Das einstimmige Kunstlied steht in hoher Blüte; das Volkslied aber wird nicht nur gesammelt, sondern auch wirklich gesungen. Alles in allem eine hohe Zeit deutscher Hausmusik.

Die Biedermeierkomponisten — selbst fast ohne Ausnahme dem Kleinbürgertum entwachsen — haben alle Hände voll zu tun, diesem ungeheuren Bedarf Rechnung zu tragen. Wenn im Musikschaffen der Zeit die kleinen Formen eine Vorrangstellung ein-

nehmen, so deshalb, weil sie überall leicht verstanden werden und also beliebt sind. Die Komponisten sprechen sich in den kleinen Formen aber auch am vollkommensten aus; Biedermeiermusik ist größtenteils Genrekunst. Da das Dramatische diesen Musikern fremd bleibt, entstehen keine bedeutenden großen Opern. Eher schon klingen biedermeierliche Töne im volkstümlichen Singspiel und in der deutschen Spieloper bei Lortzing und Nicolai an. Am deutlichsten jedoch spricht der Charakter biedermeierlicher Musik aus den hausmusikalischen Gattungen, insbesondere Lied und Klavierstück. Es gibt nun Meister, die sich ganz und gar der Hausmusik verschreiben. So schaffen für das Lied hauptsächlich Robert Franz, Adolf Jensen und Peter Cornelius. Das Klavierstück findet seine Meister in Stephen Haller, Theodor Kirchner und Rudolf Niemann, während die Kinder- und Jugendmusik unermüdlich durch Cornelius Gurlitt, Theodor Kullak und Carl Reinecke bereichert wird.

Eine Eigenart verbindet das musikalische Schaffen aller dieser und noch vieler anderer Kleinmeister: der Verzicht auf öffentlichen Beifall. Virtuosität und leerer musikalischer Redeschwall werden bewußt gemieden. Das, was gesagt wird, ist echt und wird schlicht und ohne lärmendes Beiwerk dargeboten. Diese Musik will lieber musiziert als angehört werden; sie ist Hausmusik. Sie wendet sich zunächst an jeden einzelnen im Volke und durch ihn an die musizierende Gemeinschaft, um so von unten her am Aufbau einer musikalischen Kultur mitzuwirken. Ob und was nun die Erkenntnis biedermeierlicher Musik und Musikpflege für unsere Zeit bedeutet, steht hier nicht in Frage. Es sollte nur angedeutet werden, wie das Biedermeier manche musikpolitische Grundsätze, die für die Gegenwart Gültigkeit besitzen, auf seine Weise bereits zu verwirklichen gesucht hat. Unser Augenmerk galt dem Biedermeier als Träger einer einzigartig entwickelten deutschen Hausmusikkultur.

Mosaik der Musik

Musik wird sichtbar gemacht

Von F. W. Winckel-Berlin

Man hat seit Jahrhunderten versucht, Vergleiche zwischen Musik und Malerei anzustellen und für die Musik eine bildhafte Ausdrucksform nachzuweisen. So finden wir schon 1786 eine Schrift von Joh. Leonhard Hoffmann: „Versuch einer Geschichte der Farbenharmonie", worin der Verfasser Beziehungen zwischen Farb- und Klangkomplexen aufstellt. Seit jener Zeit hat sich mancher Gelehrte und Dichter mit diesen Problemen beschäftigt, besonders der ideenreiche E. T. A. Hoffmann und Tieck. Tastende praktische Versuche der Nachkriegszeit — man denke an das Farbtonklavier von Alexander László — kamen über ein gewisses Anfangsstadium nicht hinaus.

Bei all diesen Versuchen ist lediglich die Farbe als musikalischer Ausdruck eingesetzt. Viel mannigfaltiger ist jedoch die Form in ihren Ausdrucksmöglichkeiten, da sie ein stärker veränderbares Gebilde zu liefern vermag als die Farbe, die als etwas Primäres nur ein elementares Verhältnis veranschaulichen kann. Es ist einfach, Musik mit farbigen Scheinwerfern zu begleiten, dagegen ermöglicht es erst die neuzeitliche

Tonfilmtechnik, zu einer Musik charakteristische Figuren vor den Augen des Zuhörers spielen zu lassen. Ein Beispiel: Auf der Leinwand formen sich geometrische Figuren, einfache Linien, Punkte, Sterne, Schleifen zu einem Tanz, finden im Rhythmus eine Leitlinie zu einem ordnenden Gebilde, das in der Harmonie atmet, in der Dynamik zu starkem Leben pulsiert und in der Melodie sich höher entwickelt. Ein solches Formenspiel haben Filmschaffende mit Hilfe von Trickzeichnungen als Ausdruck seelischer Vorgänge geschaffen, Vorgänge, die der Psychologe als „synästhetisch" oder „synoptisch" bezeichnet.

In der psychologischen Wissenschaft nimmt man die Zusammenhänge zwischen Musik einerseits und Farbe und Form andererseits auf Grund statistischer Versuche als gegebene Tatsache an. Besonders die Blinden haben die Fähigkeit, beim Hören von Musik vor ihrem geistigen Auge bildhafte Vorgänge, die man als Photismen bezeichnet, zu sehen. Unbewußt ahnen wir alle solche Zusammenhänge, was schon der Sprachgebrauch zeigt, wenn wir bei einem Musikstück von „Tonmalerei", bei einem Gemälde von „Farbenkomposition" sprechen.

Obwohl eine Verwandtschaft zwischen Musik und optischer Darstellung unbestritten ist, so werden doch die bisherigen künstlerischen Experimente mit großer Skepsis betrachtet, da sie in ihrer Weitläufigkeit nur schwer zu kontrollieren sind und man dem Künstler sachlich nicht nachweisen kann, ob seine Licht-Tonschöpfungen nur ein Hirngespinst oder gar ein konstruktives Machwerk sind.

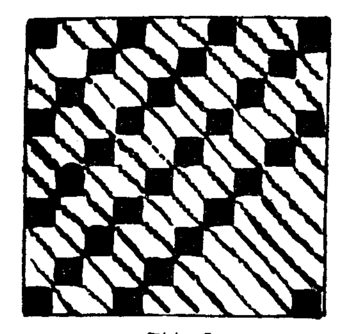
Indessen erlaubt uns die Technik, eine Klangfolge auch auf elektrischem Wege optisch aufzuzeichnen. Die direkte Aufnahme der Klangkurve mittels Oszillographen ist bekannt und soll hier außer Betracht bleiben. Es ist vielmehr auf eine Methode hinzuweisen, die künstlerisch und psychologisch von Interesse ist und sich noch wunderbarer auswirkt als alle die bisherigen Erscheinungen auf dem Gebiet der elektrischen Musik und des Tonfilms. Wie wir wissen, besteht jeder Ton aus einer Anzahl Schwingungen,

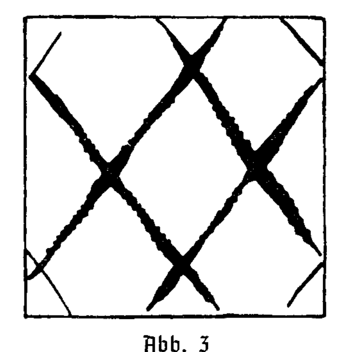


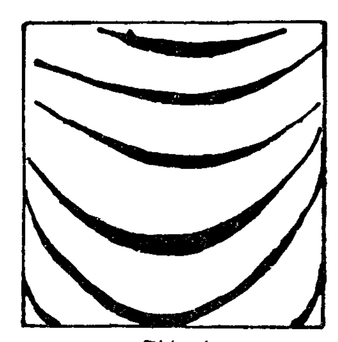

Abb. 1. a) tiefer Ton b) hoher Ton

jedes An- und Abschwellen der einzelnen Schwingung erzeugt einen Stromstoß im Mikrophon, das mit einer Glimmlampe verbunden ist. Entsprechend diesem Stromstoß leuchtet die Lampe auf, die einen davor ablaufenden Filmstreifen belichtet. Nach diesem vom Tonfilm her bekannten Verfahren erhalten wir auf dem Filmstreifen eine Folge von Schwarz-Weiß-Unterschieden, deren Zahl von der Schwingungszahl, also von der Tonhöhe abhängt. In der Tat gibt eine solche Aufzeichnung Aufschluß über den Charakter des aufgenommenen Klanginhalts. Die Stärke der Schwärzung läßt auf die Lautstärke schließen. Dagegen können wir nichts über den Rhythmus oder gar die Melodie der Musikaufzeichnung sagen.

Wir verteilen nun die Tonaufzeichnung, die beim Tonfilm auf einem schmalen Streifen neben dem Bildstreifen enthalten ist, zeilenweise über die ganze Bildfläche und erhalten

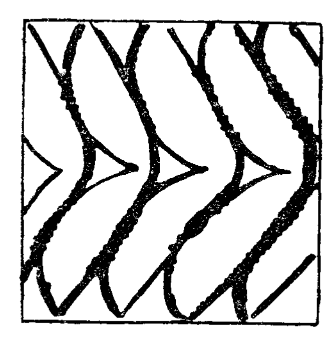

Abb. 2
Sopranstimme mit Klavierbegleitung

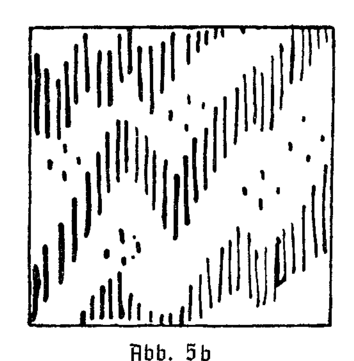

Abb. 3
Baritonstimme mit Klavierbegleitung

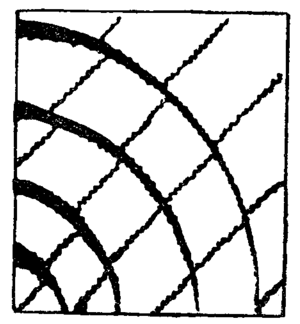

Abb. 4
Geigensolo

dadurch ein Bild, das das Aussehen eines Mosaiks hat. Technisch ist diese Verteilung durch eine rotierende Lochscheibe möglich in der Art, wie sie beim Fernsehen angewendet wird. Die Aufzeichnung auf dem Bildfeld dauert $^1/_{24}$ Sekunde, sie wiederholt sich ununterbrochen, so daß die entstehenden Figuren sich dauernd nach dem Charakter der Musik verändern. Ohne auf technische Einzelheiten einzugehen, sei bemerkt, daß man mit einem Fernsehempfänger Rundfunkmusik aufnehmen kann und dann die geschilderten Mosaikmuster als Lichtprojektion auf der Mattscheibe des Gerätes oder auf einer Leinewand erhält. Sie formen sich unentwegt aus sich selbst heraus — es ist wie ein moiréartiges Weben im Rhythmus der Musik.

Nehmen wir ein Beispiel an, eine Sinfonie, ein Gegenspiel aller Orchesterstimmen, man sieht von links und rechts im Bildfeld ein Anstürmen von Figuren, die gegeneinander kämpfend immer wieder zurückweichen müssen und dann die Auflösung aller Kontraste, die Vereinigung aller Stimmen, die Bildscheibe zeigt diese Harmonie als ein Fluidum, das symmetrisch stetig aus dem Bildfeld hervorzuströmen scheint. Daraus kristallisiert sich ein neues Thema, etwa ein Violinsolo — piano — ganz schwach angedeutet spielen die Mosaiksteine. Es folgt eine Generalpause — alles Leben ist auch im Bilde erloschen, bis ein neuer Einsatz neues Entwickeln in mannigfacher Abwand-


Abb. 5a


Abb. 5b
Querschnitte durch eine Orchesterpartitur


Abb. 5c

lung bringt. Man stellt gelegentlich die gleichzeitig im Lautsprecher zu hörende Musik ab — und wunderbarerweise empfindet man sie allein nach dem Bild als unabhängigen künstlerischen Ausdruck weiter. — Oder ein Walzer: der erste betonte Taktteil beherrscht die Bildfläche als stark ausgeprägte Figur, dann folgt ein Aufhellen und ein leichtes Pulsieren auf den beiden folgenden Taktteilen.

Je höher der Ton, desto höher seine Schwingungszahl, also um so feiner ist das Bildfeld in Schwarz-Weiß aufgelöst. Eine Tonleiter über das Klavier zeigt sich demnach als eine zunehmende Verfeinerung eines schachbrettartigen Würfelmusters. Die gezeigten Abbildungen veranschaulichen nur das Aussehen solcher Muster im einzelnen, musikalisch besagen sie fast gar nichts. Es kommt vielmehr auf das dynamische Verhältnis der einzelnen Muster gegeneinander an, auf ihre zeitliche Fortentwicklung, die Bildung einer Symmetrie (entsprechend Harmonie) aus einer Unsymmetrie. So widersinnig es ist, eine beliebige einzelne Note aus einem Musikstück zu dessen Erläuterung herauszugreifen, ebenso sinnlos ist die Betrachtung einer einzelnen Figur. Aus diesem Grunde ist man ziemlich frei in der Wahl und Schnelligkeit der Bildzerlegung. Immerhin wird die Zeichnung des Bildfeldes mindestens so schnell erfolgen müssen, bis ein neuer Ton erklingt, da dieser eine ganz andere Figur auf der Bildscheibe beschreibt. Eine höhere Geschwindigkeit ist günstiger, denn dann kann man zwischen zwei Tönen den Ausklingvorgang des ersten Tones noch sehen. Damit ist zu erklären, daß das gleichzeitige Ausklingen mehrerer Stimmen im Bilde noch so mannigfaltige Veränderungen aufweist, da die Ausklingzeit der einzelnen Instrumente verschieden ist. Zu dieser Feststellung ist das Ohr zu unempfindlich. Es ist ferner interessant zu beobachten, wie die harmonische Struktur eines Klavierstückes durch zu starken Pedalgebrauch zerstört wird, indem nämlich ein Tonkomplex während des folgenden ausklingt, so daß Schwingungsüberlagerungen entstehen und die dadurch gebildeten optischen Figuren nicht mehr rhythmisch, sondern nach dem Ausklang der einzelnen Töne entstehen.

Nach dieser allgemeinen Übersicht soll im folgenden der Nachweis erbracht werden, daß das Formenspiel auf der Bildscheibe streng nach musikalischen Gesetzen verläuft. Wie bereits das angeführte Tonfilmbeispiel zeigt, ist in der optischen Aufzeichnung die Dynamik durch die verschiedenen Tönung vorhanden; in dem geschlossenen Bild tritt der Rhythmus naturgegeben auf, die Melodie ist gekennzeichnet durch die Fortentwicklung der Figuren, durch den Wechsel von fein bis zu grob unterteilten Mustern, die Harmonie durch die Symmetrie und die besondere Gestaltung der Muster. Wenn wir die Intervalle untersuchen, so können wir feststellen, daß die Konsonanzen symmetrische Bilder ergeben, nicht aber die Dissonanzen. Nehmen wir als einfaches Rechenbeispiel ein Bildfeld, das aus sechs Zeilen mit je sechs Karos oder Punkten besteht und in $^1/_{10}$ Sekunden punktweise abgetastet wird. Dann wird ein Ton, der in $^1/_{10}$ Sekunde 6 Schwingungen macht, auf der Bildfläche so wiedergegeben, daß auf jede Zeile eine Schwingung kommt. Wählen wir nun die Quinte, die zum Grundton im Verhältnis 3 : 2 steht, so hat sie die Schwingungszahl 9 in $^1/_{10}$ Sekunde. Das Bildfeld ist in $6 \times 6 = 36$ Felder aufgeteilt; in dieser Zahl geht 9 auf, die Schwingungen werden also

periodisch aufgezeichnet, es ergibt sich eine symmetrische Orientierung. Untersuchen wir dagegen die Sekunde mit dem Verhältnis 9 : 8, so erhalten wir eine Schwingungszahl von 7,65, die nicht in 36 aufgeht. Infolge dieses Mißverhältnisses zur Bildfläche wird die Sekunde während einer wiederholten Aufzeichnung nie zur Ruhe kommen, sondern dauernd eine wechselnde Stellung einnehmen. Erst eine neu eintretende Konsonanz kann das Gleichgewicht wiederherstellen.

Wenn man auf diese Weise sämtliche Intervalle untersucht, so kommt man zu einer vollständigen Übereinstimmung zwischen Bilddarstellung und Musik. Voraussetzung ist natürlich, daß der Bildwechsel des Apparates auf den Grundton abgestimmt ist, ebenso wie solche Abstimmungen bei jedem Musikinstrument erforderlich sind. Es darf also nicht ein Grundton mit sieben Schwingungen in $^1/_{10}$ Sekunde auf einem Bildfeld mit sechs Zeilen wiedergegeben werden, weil für diese Verhältnisse keine Periodizität zu erzielen ist. Da sich der Grundton als gerade vertikale Linie im Bildfeld zeigt, ist er der ruhende Pol, auf dem sich das Spiel der Figuren, die Melodie aufbaut (Orgelpunkt). Es wäre lehrreich, eine derartig „polarisierte Musik" nach obigen Gesichtspunkten zu gestalten.

Recht aufschlußreich ist es, die naturgegebene physikalisch-optische Darstellung der Musik mit der psychologischen Darstellung, den „Photismen" synoptisch veranlagter Menschen, zu vergleichen. Versuche an Blinden haben u. a. folgendes ergeben: Es wird eine Tonleiter auf dem Klavier gespielt; der eine sieht innerlich Glocken, die nacheinander angeschlagen werden; ein anderer sieht Feuerflammen, die fortlaufend immer kleiner werden usw. Wie auch bei dem physikalischen Versuch dürfen die einzelnen wahrgenommenen Bilder nicht gesondert beurteilt werden, sondern in ihrem Zusammenhang, im Ablauf der psychologischen Entwicklung. Es ist interessant, daß Personen mit gesundem Augenlicht den Ton selbst als etwas Gestaltloses sehen, z. B. in Form einer in sich zusammenhängenden zickzackartig gebrochenen Linie, die völlig isoliert im Bildfeld schwebt. Die Elemente der Musik sind deutlich in den Photismen zu erkennen. Die zeitliche Gliederung der Musik ist optisch teils durch räumliche, teils durch zeitliche Gliederung gegeben. Der Klangfarbe entspricht eine Farbe im Bild. Die Tonhöhe ist durch die örtliche Orientierung, die Größe und Helligkeit der Photismen bestimmt, die Harmonie durch eine harmonische Ausgeglichenheit der Figuren, die Stärke des Tones durch die Intensität und Größe der Darstellung.

Die weitgehende Übereinstimmung mit der physikalisch-optischen Wiedergabe weicht vor allem in der örtlichen Orientierung der Photismen (als Ausdruck der Tonhöhe) ab. So sieht z. B. jemand beim Spiel einer Tonleiter, wie die Töne sich von links unten nach rechts oben bewegen. Dieses Kennzeichen ist in der physikalischen Mosaikaufteilung nicht vorhanden. Ferner ist infolge der technischen Unzulänglichkeit die Farbe nicht berücksichtigt, die in den Photismen ein sehr auffälliges Merkmal ist. Immerhin ist die Aussicht vorhanden, daß man auch naturgegebene Beziehungen zwischen Musik und Farbe entdecken wird.

Die Durchbildung des geschilderten Verfahrens und seine Umkehrung, nämlich Musik aus bildhaften Formen erklingen zu lassen, was zur Konstruktion eines lichtelektrischen

Musikinstrumentes führte, ist dem Verfasser in den beiden deutschen Reichspatenten Nr. 576 538 und 634 384 geschützt worden.

Die optische Darstellung der Musik auf naturwissenschaftlicher Grundlage gibt Veranlassung, die Kunst von neuen Gesichtspunkten aus zu betrachten, neue Gesetze für sie herzuleiten und darüber hinaus praktische Folgerungen über den Zusammenhang von Bild und Ton zu ziehen.

Historische und systematische Musikwissenschaft

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg i. d. Schweiz.

Die Problemstellungen in den einzelnen Wissenschaften schwanken im Laufe der Zeit. Bald wird dieser Wissenschaftszweig, bald jener stärker betont und weiterentwickelt, oft bis zur Spezialisierung und zur bedenklichen Entfernung von einer Gesamtschau des Wissenschaftsgebietes. Auch die Geschichte der Musikwissenschaft zeigt diese Einstellungen. Ihr großer Aufschwung im 19. Jahrhundert war ihr als historischer Wissenschaft beschieden. Die kulturgeschichtliche Gesamtschau gab ihr wieder Platz unter den Universitätswissenschaften.

Lange war sie von den Universitäten verdrängt, nachdem sie in der mittelalterlichen Universität eine führende Stellung innegehabt hat. Freilich die Auffassung der Musikwissenschaft war im Mittelalter eine andere. Sie war nicht bemüht, historische Zusammenhänge der musikalischen Kompositionsformen klarzulegen, sie suchte nicht in der Musik einen Bestandteil allgemeiner kultureller Entwicklung zu erkennen und geistige Strömungen und künstlerisches Wollen in ihrer Gestaltung in Tönen aufzudecken. Sie war mit musiktheoretischen Fragen beschäftigt, wie sie die von der Antike übernommene Musiklehre unabhängig von den Gegebenheiten der zeitgenössischen Kunst in mehr oder minder starker Anlehnung an Boetius ergab oder aber auch — allerdings viel seltener — mit Fragen, die die kirchliche Musikpflege und die kompositorischen Neuerungen aufwarfen.

Wie es zur historischen Musikbetrachtung kam

Dem Wissenschaftsideal des Mittelalters entsprechend, war die Musikbetrachtung systematisch eingestellt. Fragen der Musiktheorie, des Tonsystems, akustische und ästhetische Fragen standen im Mittelpunkt. Die Problemstellung im historischen Wandel dieser Auffassungen zu sehen, lag dieser Einstellung ferne. Noch im 16. Jahrhundert war diese systematische Einstellung der Musikwissenschaft die herrschende. Die mathematisch-akustische Grundhaltung der Musikwissenschaft wurde allerdings in der Zeit des Humanismus immer mehr zugunsten einer auf die Praxis gerichteten Musiktheorie zurückgedrängt und verlor damit ihre Stellung im Rahmen der Universitätswissenschaften. Erst mit der Entwicklung der historischen Wissenschaften wurde auch die Musikwissenschaft vorzugsweise in historische Fragestellungen gedrängt und mußte damit auch musiktheoretische Fragen von dieser Warte aus werten. Neben rein philologisch-historischen Quellenstudien trat das Stilproblem in den Vordergrund, das von den verschiedensten Gesichtspunkten her beleuchtet werden konnte. Bezeichnend für die mehr philologisch orientierte Einstellung musikwissenschaftlicher Betrachtungsweise ist, daß Fragen der Aufführungspraxis und des Klangideals lange Zeit als wissenschaftliches Problem ganz zurückstanden und damit auch Fragen der Wertung der Werke aus dem Klangideal ihrer Zeit. Die Kämpfe eines Spitta, Rob. Franz, Chrysander waren vorzugsweise auf die heutige Praxis der Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke eingestellt. Wie bei historischen und philologischen Quellenarbeiten blieb auch bei der historischen Musikbetrachtung die „visuelle" Betrachtungsweise an Stelle einer für die Musik naheliegenderen „akustischen" Betrachtungsweise herrschend und erklärt damit manche Erscheinungen im Wandel musikwissenschaftlicher Forschungsrichtungen. Selbst die Hermeneutik, die doch vom Erleben des musikalischen Kunstwerks ausgehen und in Assoziationen das Erleben und damit den Inhalt des Werkes ausdrückbar und faßbar machen will, ist vorwiegend im Banne der „Augenmusik" geblieben. Schon bei Kretschmar, besonders aber bei ihrer letzten Zuspitzung bei A. Schering hat diese Einstellung ihre besonderen Gefahren geoffenbart. Mag die historische Musikwissenschaft in der Viel-

heit ihrer Problemstellungen und Richtungen in ihrer Entwicklung vom 18. Jahrhundert an bedeutende Ergebnisse gefördert und ebenso die Kulturgeschichte wie das praktische Musikleben befruchtet haben, sie hat aber ein weites Gebiet musikwissenschaftlicher Forschung — die systematische Musikwissenschaft — zurücktreten lassen und damit sich selbst aus praktischen Gebieten mehr oder minder ausgeschaltet. Ist es nicht bezeichnend für die Lage der Musikwissenschaft, daß der bedeutsamste neuere Vorstoß zu einer Klärung terminologischer Fragen nicht von der Fachmusikwissenschaft ausgegangen ist? (Heinrich Schole: Tonpsychologie und Musikästhetik. Göttingen 1930.) Die systematischen Fragen der Musikwissenschaft sind selbst auf den historischer Forschung naheliegenden Gebieten wenig in den Vordergrund ernster Untersuchung getreten.

Die systematische Musikwissenschaft tritt hinzu

Der Aufschwung der Naturwissenschaften in den beiden letzten Generationen hat die naturwissenschaftlichen Problemstellungen in der Musikwissenschaft wohl gefördert und entwickelt, aber als Sondergebiete unabhängig von der sonstigen zur Musikgeschichte gewordenen Musikwissenschaft. Tonpsychologie, Musikästhetik, Akustik überließ man den Philosophen, Psychologen, Physikern, die diese Gebiete vom Musikalischen weg immer mehr in die Bereiche ihrer eigenen Fachwissenschaften abbogen und damit immer mehr aus eigentlich musikwissenschaftlicher Betrachtungsweise lösten. Umfassende Köpfe, wie H. Riemann und K. Stumpf suchten diesen Gefahren in eigenen Synthesen zu begegnen, doch ging der historische und systematische Zweig der Musikwissenschaft seine eigenen Wege; sie entfernten sich immer weiter voneinander, wenn auch an der Universität Berlin beide Zweige obligatorisches Prüfungsfach in Musikwissenschaft waren. Aber bekanntlich war eben eines der beiden „Musikfach" und wurde dementsprechend behandelt. Auf historischer Seite waren es geistes- und kulturgeschichtliche Einstellungen, auf systematischer Seite die Entwicklung der „mechanischen Musik" und akustischen Technik in der Nachkriegszeit, die diese Entfremdung förderten und beschleunigten.

Die ethnologische Musikforschung, die vergleichende Musikwissenschaft stand zwischen beiden Richtungen, bisher viel stärker nach der systematischen Seite orientiert als nach der historischen, während sie doch gerade dort mit ihren Ergebnissen und Methoden neue Gesichtspunkte eröffnen konnte. Besonders für die Erforschung der Musik der Antike und des Mittelalters, vor allem aber für Fragen der Volksmusikforschung, musikalischer Landschaftskunde, Fragen des Tonsystems und ähnliche Fragenkreise hat sie große Bedeutung. Marius Schneider hat in seiner Geschichte der Mehrstimmigkeit die erste große zusammenfassende Schau vergleichend-musikwissenschaftlicher und historischer Betrachtungsweise gegeben. Für die mittelalterliche Musikgeschichte liegen in einer solchen Einstellung noch bedeutende Möglichkeiten, die dort einer Klärung näherführen können, wo philologisch-historische Quellenwertung versagt.

Eine besondere Stellung hat auch die Instrumentenkunde eingenommen. Sie wurde vorzugsweise historisch aufgefaßt, akustische Untersuchungen sind nur vereinzelt durchgeführt und ein System der Instrumente und ihrer Zusammenklänge auf Grund der akustischen Gegebenheiten in bezug auf ihre musikalische Stellung und Verwendung fehlt noch. Der Historiker und der Physiker hat die Instrumente allein von seinem Standpunkt aus gewertet und betrachtet, während gerade hier sich beide Richtungen ergänzen müssen, um zu einer Lösung der Aufgaben zu kommen, die für unser ganzes praktisches Musikleben, wie für die Erkenntnis des Musizierens vergangener Zeiten von größter Bedeutung sind.

Die neue Aufgabe

Nur einige Fälle wurden herausgegriffen, an denen dieses Nebeneinander historischer und systematischer Musikwissenschaft deutlich wird, während die Eigenart der Musikwissenschaft zu einer Synthese der beiden Betrachtungswege führen muß und in vielen Fragen erst damit zu einer nicht einseitigen Klärung vorstoßen kann. Wie der Literarhistoriker Werden und Wesen der Sprache kennen muß, so muß auch der Musikhistoriker Wesen und Eigenart der Klangquellen, der Tonempfindung, neuerdings besonders auch der Tonkonservierung und mechanischen Tonproduzierung kennen, selbst wenn diese Gebiete in ihrer Entwicklung außerordentlich ausgedehnt geworden sind. In dem Grenzgebiet von Physik und Musikwissenschaft werden Physiker und Musikwissenschaftler ihre besonderen Problemstellungen am gleichen Objekt haben. Das physikalisch-technische Interesse an den zahlreichen Fragen, die Grammophon, Radio, Tonfilm, Lautsprecher,

Raumgestaltung usw. aufwerfen, allein, wird nicht zu ihrer Lösung führen, wenn nicht auch die rein musikalische und musikhistorische Seite die notwendige Berücksichtigung findet.
Hier ist ein weites Feld für den Musikwissenschaftler, der seine Wissenschaft nicht in der Verengung zur Musikgeschichte, sondern in der Weite des Gesamtgebiets auffaßt. Die Musik und ihre stilistisch einwandfreie Gestaltung, die Tonaufnahme und Tonwiedergabe bis in ihre feinsten Eigenheiten wird Ziel der Technik sein müssen. Die lebendige Korrektur und Kritik des geschulten Ohres wird sie aber nie entbehren können. Verschiedene Erscheinungen in elektro-akustischer Technik, bei Neukonstruktionen von Instrumenten, besonders auch bei der orgeltechnischen Laboratoriumsarbeit haben gezeigt, wie abwegig die rein technisch-physikalische Auffassung solcher Fragen sein kann und wie das musikalische Interesse und Verständnis dem technischen gleichgestellt sein muß. Technik, Radio und Tonfilm haben viele die systematische Musikwissenschaft betreffende Fragen einer Klärung näher geführt, sie haben aber viel zu wenig Unterstützung vonseiten der Musikwissenschaft, die sich dieser Aufgabe besinnen muß, um sich nicht selbst aus diesen für unser ganzes Musikleben so wichtig gewordenen Fragen auszuschließen. Ein weites Gebiet ist der Musikwissenschaft eröffnet, das für alle ihre Zweige befruchtend ist und große praktische Möglichkeiten erschließt. Hier liegt eine Zukunftsaufgabe der Musikwissenschaft, deren Bedeutung nicht genügend betont werden kann, nicht nur im Interesse der genannten Gebiete, zu denen bei vollständiger Aufzählung noch viele andere kommen würden, sondern auch im Interesse der Verwendung junger Musikwissenschaftler.
Systematische Aufgaben der Musikwissenschaft reichen über die Fragen der Naturwissenschaft hinaus, wenngleich hier ein augenblicklich besonders wichtiges Gebiet vorliegt. Wie kaum eine andere Wissenschaft ist die Musikwissenschaft mit zahlreichen anderen Wissenschaftsgebieten verbunden und weist daher eine Fülle von Grenz- und Übergangsgebieten auf. Es sei hier nicht auf die vielen Grenzgebiete der historischen Musikwissenschaft gewiesen, sondern nur auf einige wenige Fragenkomplexe, die gleichzeitig für das Musikleben Bedeutung haben. Hierher gehören die Fragen der musikalischen Begabung und Vererbung, die bezüglich Einzelpersonen und Familie, Volksgruppe und Volksganzes untersucht werden müssen als Grundlage zum Verständnis der landschaftsgebundenen Eigentümlichkeiten der Musikpflege und Musikauffassung, wie als Voraussetzung für planmäßige Musikerziehung und ihrer Mittel.

Eine Reihe wichtiger Fragen der musikalischen Praxis schließen sich hier an; ebenso bei der Verbindung solcher Fragen mit allgemein soziologischen Problemen. Hans Engel hat solchen Fragestellungen wichtige Wege gewiesen. Die Eigenständigkeit landschaft- und gesellschaftgebundener Musikpflege und ihres Musikguts ist trotz einzelner wertvoller Untersuchungen noch zu wenig geklärt, als daß für die Gestaltung des Musiklebens bestimmende Folgerungen daraus gezogen werden könnten. Und doch werden diese Fragen bei einer gerechten Beurteilung der musikalischen Verhältnisse der einzelnen Länder und ihrer geschichtlichen Musikentwicklung eine große Bedeutung besitzen. Die immer straffere Organisation des Musiklebens wird aber der Klärung dieser Fragen im deutschen Raum bedürfen, um nicht in zentralistischer künstlerischer Uniformierung landschaft- und volksgebundenes Eigenleben einer unechten Einheitlichkeit zuliebe zurückzudrängen und um solchen Zügen eigenständiger Musikpflege, wie sie sich noch in manchen Gegenden des Reiches zeigt, die notwendige Förderung und Eigenentwicklung zuteil werden zu lassen.

Folgerungen für die Musikerziehung

Ein volksverwurzeltes musikalisches Brauchtum, nicht nur in bezug auf Volksmusik im engeren Sinne des Wortes, ist der beste und sicherste Träger einer Musikkultur. Zu seiner Förderung ist die genaue Kenntnis seiner Eigenart nötig. Diese aber stellt einen für systematische, wie geschichtliche Betrachtung gleich wertvollen Fragenkreis der Musikwissenschaft dar, der nicht nur für die verschiedensten Fragen praktischer Musikpflege, sondern auch in gleicher Weise für die Volkskunde von Bedeutung ist. Der Forschung und Organisation sind hier gleich wichtige Aufgaben gestellt.
Nicht minder wichtig zur Förderung von Musikerziehung und Musikleben sind exakte physiologische und psychologische Untersuchungen in musikwissenschaftlicher Richtung. Während die Arbeitsphysiologie auf exakter Grundlage jeden Handgriff zu klären und dementsprechend nach seiner besten und einfachsten Handhabung aus den vielen Möglichkeiten auszuwählen und zu empfehlen sucht, sind die vielen musikerzieherischen Methoden durch solche Untersuchungen noch wenig gesichtet und gefördert worden; und doch ist dies heute nicht nur wegen der Schulmusik, sondern wegen

der gesamten Musikerziehung von großer Bedeutung. Denn die Tatsache, daß es einfacher und bequemer ist, den Schaltknopf am Rundfunkgerät zu drehen und dann gute Musik zu hören, als mit primitiven Spiel- und Gesangsübungen sich abzuquälen, besteht nun einmal, trotz der Betonung der vielen Anregungen, die die Rundfunkdarbietung dem privaten Musizieren einzelner bieten kann.

Die möglichste Vereinfachung und musikalische Vertiefung aller Zweige der Musikerziehung ist daher heute mehr denn je eine Notwendigkeit, soll nicht eigenes Musizieren durch zahlreiche äußere Einflüsse, unter denen mechanische Musik und Sport nicht die einzigen sind, allzusehr zurückgedrängt werden. Wie die verschiedenen Griffe und Methoden der Handarbeit von der Arbeitsphysiologie und Arbeitspsychologie gesichtet und gewertet werden, so ist das auch bei den musikerzieherischen Methoden durch musikwissenschaftliche Arbeit nötig. Manches Gute kann damit geschaffen und der allgemeinen Musikerziehung planmäßig Förderung gegeben werden.

Mit den bisherigen vielfach subjektiv-dilettantischen oder gar durch außerhalb der Musikerziehung stehende Interessen geförderten Methodenaufstellungen und Methodenwertungen, die im besten Fall noch eine subjektiv gefärbte „Erfahrung" als Beweis anführen, werden diese für das ganze Musikleben wichtigen Fragen keiner Klärung zugeführt werden können. Überhaupt bedarf die Frage nach der Möglichkeit einer allgemeingültigen Methode und Methodik und individueller Kunsterziehung einer besonders für die Unterrichtsverwaltungen wichtigen wissenschaftlichen Untersuchung und Klärung. Ob wir hier nicht zu viel feineren Unterscheidungen, die im besonderen auch die Stammesgebundenheit berücksichtigt, kommen müssen, wird eine für die Wissenschaft und Praxis gleich wichtige Frage sein. Die Einheit und Einheitlichkeit des nationalen Denkens und Fühlens wird durch die Vielgestaltigkeit stammesgebundenen Kunst- und im besonderen Musiklebens nicht gestört, sondern im Gegenteil zu innerer Größe gesteigert. Die historische Entwicklung der deutschen Musik und des deutschen Musiklebens hat dafür den Beweis erbracht. Eine musikalische Landschaftskunde und Volksmusiktopographie wird der Erkenntnis dieser Fragen noch besondere Vertiefung geben.

Lebensnähe in der Musikwissenschaft

Wissenschaft und Praxis, aber auch historische und systematische Musikwissenschaft berühren sich bei solchen Fragenkreisen aufs engste. Lebensnahe Forschung führen sie von selbst zusammen und lassen sie nicht, wie es zum Schaden des Gesamtgebiets vielfach den Anschein hat, in gegensätzliche Spezialgebiete zersplittern. Wie weit bei der Größe und Fülle des Stoffgebiets eine Arbeitsteilung erforderlich ist, das ist eine andere Frage. Auch die Medizin mit ihren vielen Teilgebieten muß eine Arbeitsteilung durchführen, aber keines der Teilgebiete kann und darf den Blick auf den Gesamtorganismus verlieren, um sich nicht selbst aufzugeben. Ähnlich liegen die Verhältnisse in der Musikwissenschaft. Würden ihre Teilgebiete die Bindung mit den anderen verlieren, so würden sie sie sich nicht nur wertvollster Ergänzung und gegenseitiger Förderung berauben, sondern in dem Zerfall des Gesamtgebietes auch ihre eigene Bedeutung und ihre Forschungsmöglichkeiten beschränken.

Es gibt keine Musikwissenschaft, die gleichbedeutend wäre mit Akustik, und keine, die nur Musikgeschichte umfaßt. — Die historischen und systematischen Fachgebiete der Musikwissenschaft zusammen bilden den Bereich der Musikwissenschaft. Eine diesen ganzen Komplex umspannende Ausbildung des Musikwissenschaftlers eröffnet ihm auch zahlreiche Verwendungsmöglichkeiten. Die Musikwissenschaft hat freilich darin nicht ihren letzten Sinn, anderen Wissenschaften und der vielverzweigten Praxis des Musiklebens „Futter zu reichen". Aber das praktische Leben fordert auf den verschiedensten Gebieten diese Auswertung der Wissenschaft und gibt darin ihren Vertretern die Möglichkeit zur Existenz. Man braucht diese Möglichkeiten nicht so schwarz sehen wie J. Handschin (Über das Studium der Musikwissenschaft in: Mitteilungen der schweiz. musikforschenden Gesellschaft 1936, Heft 1 und 2).

Eine „praktische Musikwissenschaft" wird dem ganzen Musik- und Geistesleben wertvolle Förderung geben können, wenn sie in Ernst und Verantwortungssinn an ihre Aufgaben geht. Historische und systematische Musikwissenschaft haben hier ihre großen eigenen Gebiete, aber überall werden sie sich gegenseitig durchdringen müssen, wenn die letzten Möglichkeiten ihrer Auswertung für Wissenschaft und Praxis erschöpft werden sollen.

Unbekannte Jensenbriefe

Am 12. Januar 1937 jährte sich der Geburtstag des liebenswürdigen Königsberger Romantikers Adolf Jensen zum 100. Male. Die Zeit ist seiner stillen, besinnlichen Kunst nicht günstig, und so ging der Tag nahezu unbeachtet vorüber, obwohl das Lied- und das Klavierschaffen Jensens viele Perlen enthält, die auch heute nichts von ihrer Frische eingebüßt haben. In seiner ehrlichen Romantik ist Jensen ein Musiker für das deutsche Haus. Man täte ihm Unrecht, wenn man ihn lediglich nach einigen verblaßten Schöpfungen beurteilen würde, die um die Jahrhundertwende noch eine gewisse Bedeutung besaßen. In der Kunst kann man nichts erzwingen, und so werden wir einfach abwartend verharren müssen, bis vielleicht ein namhafter Künstler einmal durch den Einsatz seiner Persönlichkeit das Lebensfähige im Schaffen Jensens darbietet.

Zu den Freunden Jensens gehörte der früh verstorbene Dresdner Musiker Hugo Brückler. Die Begeisterung für das Kunstwerk Wagners und die von beiden gepflegte Liedkomposition verband die Freunde. Einige der von Jensen an Brückler gerichteten Briefe, die uns von Herrn August Pohl, Köln, freundlichst zur Verfügung gestellt wurden, sind für die Beurteilung der lauteren Persönlichkeit Jensens ebenso wertvoll wie als Dokumente jener Zeit. Dem ersten der nachfolgenden Briefe war die Übersendung der ersten Kompositionen Brücklers vorausgegangen, die später als Op. 1 herausgegebenen Lieder zu Dichtungen aus Scheffers „Trompeter von Säkkingen".

Geehrter Herr!

Ich habe Sie sehr, sehr um Verzeihung zu bitten, daß ich erst heute Ihre freundliche Sendung vom 4. Januar beantworte. Ich kann zu meiner Entschuldigung anführen, das Ihr Liederheft in einer sehr ungünstigen Zeit ankam. Von den Hauptmühen des Winters geistig vollkommen müde und abgespannt, außerdem körperlich leidend, wurde Ihre Sendung in „das zu Beantwortende" verwiesen und gerieth — ich will ganz offensein — zumal, da mir inzwischen Frau und Kind recht bedenklich krank wurden, in Vergessenheit. Die Zeit zwischen Neujahr und Ostern gehört zu meinen trüben Erinnerungen und kaum einer meiner Freunde hat ein Lebenszeichen von mir erhalten. Zu Ostern habe ich mich durch einen 8tägigen Aufenthalt in Dresden etwas erfrischt und nun thut es mir aufrichtig leid, daß ich Sie dort nicht begrüßen konnte. So sehr kann körperliches und geistiges Leiden den Menschen seine Pflichten vergessen lassen. Zurückgekehrt und zwar mit einem kleinen Vorrath von Lebensfrische wurden die alten Angelegenheiten wieder hervorgeholt und zu meiner Bestürzung fand ich Ihr Liederheft und Ihren Brief die schon so lange der Beantwortung harrten. Nach dieser freimütigen Darlegung der störenden Ursachen verzeihen Sie wohl meine Nachlässigkeit.

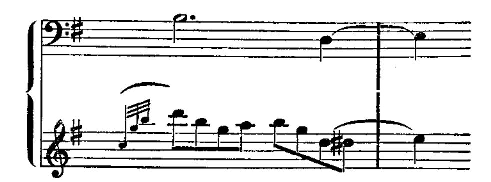
Ich habe Ihnen recht herzlich für die Lieder zu danken, die mich lebhaft interessiert haben, auch — verzeihen Sie — in ihren Mängeln. Jedenfalls aber ist in allen — und das ist ja die Hauptsache — ein edler Zug, alle sind stimmungsvoll und zu den Textworten vollkommen angepaßt. Ich lege diesem letzten Umstand ein so großes Gewicht bei, daß etwaige Mängel darüber in den Hintergrund treten. Ein vollkommen gelungenes Lied, überhaupt das beste ist Nr. 1. Es macht, so kunstlos und schlicht es ist und gerade darum, einen überaus wohltuenden Eindruck; es ist so prächtig einfach und doch so aus vollem Herzen gesungen, daß ich Ihnen gratulieren kann, wenn Sie noch viele solche Lieder schreiben. Diese schöne Einfachheit vermisse ich in den folgenden Liedern und behagt mir die Stimmführung nicht immer. Gleich bei dem zweiten Liede, obschon es die Textworte sehr sinnig illustriert, könnte ich mir den Contrapunkt in der zweiten Strophe wirkungsvoller und geschickter denken. Bei den Worten „doch epheugleich" usw. würde ich die Singstimme mit der begleitenden Melodie geführt haben, etwa so . . .



oder, wenn Sie dieses Zusammengehen vermeiden wollten, so: . . .



Jedenfalls aber werden Sie mir zugeben, daß die Parallelen nicht wohlklingend sind: . . . .



Mit dem dritten Liede kann ich mich am wenigsten befreunden, auch lassen sich meine Einwendungen schwer zu Papier bringen. Hauptsächlich ist es die bisweilen spröde Figuration, die mich stört. Dagegen find ich Nr. 4 wieder sehr stimmungsvoll, auch die Figuration, die in der zweiten Liedhälfte gewiß Schwierigkeiten machte, geschickt und wirksam — die zweite Hälfte ist sehr poetisch empfunden. Das fünfte Lied würde durch Vereinfachung des Mittelsatzes sehr gewonnen haben.

Ich wollte, daß Sie sich durch meinen Tadel nicht verstimmen ließen — mein Lob überwiegt bei Weitem; überdies hatten Sie eine Beurteilung gewünscht. Jedenfalls kann ich Ihnen mit Vergnügen gestehen, daß Ihr Liederheft zu den guten Anfängen gehört; ich hoffe und wünsche nun, daß Ihr Talent in dem Folgenden sich freier und freier entfalten möge.
Jedenfalls sehen wir uns wohl, wenn ich wieder einmal nach Dresden komme.
Empfangen den besten Gruß von Ihrem

ergebenen

Adolf Jensen.

Reichenhall, 15. September 1869.

. . . Richter hatte mir geschrieben, daß die erste Aufführung des Rheingold erst am 29. Aug., die zweite am 31. Aug., und die dritte am 2. Sept. stattfinden würde. Sonnabend den 28. August, eine halbe Stunde vor Mitternacht fahre ich denn nach München ein und bleibe, da ich Sonntag früh erfahre, daß die ganze Aufführung unterbleibt, nur bis Montag früh dort. Mein Aufenthalt in München war erbärmlich — ich hatte den furchtbarsten Schnupfen und erstickte fast in der niederträchtigen Luft. Wenn man aus einem Ort wie Reichenhall kommt, wo die Luft so balsamisch erquickend ist, so ist ein längeres Verbleiben in München unmöglich. Übrigens habe ich ein Gelübte gethan, nie wieder einer Wagnerschen Oper wegen nach München zu fahren, da man schamlos genug ist, auf die Herzureisenden auch nicht die mindeste Rücksicht zu nehmen. Jedesmal wiederholt sich derselbe Reklameschwindel, der eine wesentliche Ingrediens des Kunstwerkes der Zukunft zu sein scheint. . . . .

Meran, 14. Oktober 1869.

. . . . Lassen wir die Sache (Münchner Rheingold-Aufführung) auf sich beruhen und erfreuen wir uns des Rheingolds, wie es uns die Schott'sche Verlagshandlung gedruckt überliefert hat; es ist der einzig richtige Standpunkt, um zum ungetrübten Genuß dieses bedeutungsvollen Kunstwerkes zu kommen. Ehe ich für immer von der Angelegenheit scheide, muß ich noch ein Wort für Bülow sprechen. Sie beschuldigen ihn gewissermaaßen, um das bereits seit Jahren bestehende Verhältnis zwischen seiner Gattin und W. gewußt und dasselbe geduldet zu haben. Dieser Auffassung widerspreche ich bis zum letzten Athemzuge. Sie können dieselbe durch nichts beweisen und beruht sie daher nur auf Annahme und Vermuthung. Ein unumstößlicher Beweis für ihre Unmöglichkeit aber liegt für mich in der makellosen Ehrenhaftigkeit Bülow's, der äußerlich wie innerlich, durch und durch, Cavalier und Gentleman ist. Seine Vergötterung W.'s mag immerhin zügellos sein (und sie ist es), er wird W. sein Lebensglück, seine Stellung, seine Existenz zum Opfer zu bringen bereit sein, — jeden Schimpf aber, jedes Attentat auf seine Ehre, auch wenn es von W. kommt, wird er mit allen zu Gebote stehenden Mitteln von sich abweisen. Daher die Entrüstung, mit der er bei unserem letzten Zusammensein zu mir sprach, daher die bevorstehende Ehescheidung. Selbstverständlich entsteht eine Zuneigung zwischen Frau v. Bülow und W. nicht über Nacht; von Letzterem möchte ich es wohl annehmen, von ersterer niemals, denn sie war immerhin eine distinguirte Frau. Es wird also eine Zeit der Entwickelung voraus gegangen sein (möglicher Weise auch von der Dauer eines Jahres); sicher aber und ohne allen Zweifel ist es, daß die Beziehungen zwischen den Ehegatten von Bülow abgebrochen wurden, als er positive Kenntniß von der gedanklichen und tatsächlichen Untreue der Frau erhielt. Versichern kann ich ferner aus eigener Erfahrung, daß die gegenseitigen Beziehungen der B.'schen Verbindung noch im Juli vorigen Jahres die allerbesten waren. Jedenfalls wäre es absurd, anzunehmen, daß ein Ehrenmann wie B., dem jedes Komödienspiel ein Gräul ist, sich mit einer Frau öffentlich zeigen würde, wie es während meiner ganzen Anwesenheit in München geschehen ist, die sich des Ehebruchs schuldig gemacht hätte.
Genug davon und nicht wieder!!! —

Graz, 30. August 1870.

. . . . Mit Vergnügen erfahre ich, daß Sie so fleißig waren und vermutlich wieder sehr schöne Lieder komponiert haben. Bleiben Sie dabei, lieber Brückler; gerade das Lied-Genre ist einer Reformation dringend bedürftig. Ich habe Ihnen vor meiner Abreise dringend gerathen, Klavierstücke zu schreiben und kann diesen Rath aus praktischen Gründen jetzt nur dringend (um das schöne Wort zum dritten Male zu

gebrauchen) wiederholen. Ich glaube aber, daß Sie zum Liede den größten Beruf haben — und das ist gut! Wir müssen wieder wahr und tief empfundene Lieder haben — keine Judenmusik! Mir graut es, wenn ich an die Liedmißgeburten neuerer Zeit denke, an den widerlichen Mist, mit dem auch sehr geachtete Namen (und die sind gerade die schlimmsten und auch sehr verderblichsten!!!) den Liedermarkt überschwemmt haben. So ist mir fast nichts ekelhafter, als der ganze einförmige, poesie- und charakterlose Liederschund von Robert Franz — (Sie erschrecken, vielleicht!) — ich spreche im völligen Ernst. Baar jedes Ausdrucks, auch nicht einen wahrhaft erhebenden Gedanken enthalten, wie wir sie bei Wagner z. B. gehäuft (auch in den kleinsten Sätzchen) finden, kann ich diese Dutzend-Lieder nur als Ausfluß einer durch und durch gestörten geistigen Verdauung bezeichnen. Ich will mit alledem nicht gesagt haben, daß Franz nicht hin und wieder ein besseres Lied geschrieben habe — findet doch eine blinde Sau auch hin und wieder eine Eichel! Genug von den wüsten Gesellen — ich hasse sie Alle, und vorzugsweise deßhalb, weil sie (gleichwie Frankreich mit Respekt zu sagen) sich in der frechsten Selbstüberhebung anmaaßten, an der Spitze der Civilisation einherzuschreiten. Wagner — Deutschland und die daraus resultirenden Konsequenzen werden ein weitres Umsichgreifen dieses Übermuths wohl für immer unmöglich machen.... Seit 8 Tagen schwelge ich in Entzückungen, da ich seit dieser Zeit „Tristan und Isolde" besitze. Noch kam ich nicht bis zum Schluß des ersten Akts. Ich darf auch mit genügender Vorsicht singen. Der Arzt hat es mir gern erlaubt.

Graz, 11. Januar 1871.

Ihr Urtheil über meine Gaudeamus-Lieder hat mir ungemein wohlgethan — ja, wenn alle Menschen einen so klaren Blick, ein so liebevolles Hingeben hätten, so viel Unschuld und so viel Gemüth, es stände anders um unsere herrliche Musika! Wie schade, daß Sie und die anderen lieben Freunde die Lieder ohne mich kennen lernen mußten; ich hatte mich so darauf gefreut, mit den Liedern in der Hand unter sie alle treten zu können und dann nach Herzenslust loszusingen. Es scheint aber bis auf Weiteres mit Sang und Klang vorbei zu sein.... Wenn Sie sich in der beneidenswerten Lage befinden, Wagners kleine aber gewaltige Schrift „Über das Dirigieren" (Leipzig, Kahnt) noch nicht gelesen zu haben, so kaufen Sie sich dieselbe sofort; es ist Kraftessenz, das reine Wort Gottes!.... Haben Sie Zeit und Lust, sich mit ewas Wunderbarem zu beschäftigen, so verschaffen Sie sich: „Beethovens Symphonien. Klavier Partitur von F. Liszt". Diese kostbaren Ausgaben, die früher des hohen Preises wegen fast unerschwinglich waren, sind jetzt in 2 rothen Bänden bei Breitkopf & Härtel zu haben, kosten freilich noch immer 6 Thaler. Das ist das „wahre Gold"!

Musik und Vogelsang

Von Heinrich Frieling-München.

Wer darauf ausgeht, kann aus der Musik aller Zeiten Vogelstimmen heraushören. 1226 schrieb der Mönch Simon Fornsete das Kanon: „Sumer is icumen in, Lhude sing cuccu". Die kleine Terz in dieser Komposition mag ebenso den Kuckucksruf verkörpern wie der Anfang des bekannten Volksliedes und viele Waldszenen in Humperdincks „Hänsel und Gretel". Aber nicht nur der Gauch ruft uns aus der Musik entgegen, auch die Hühner gackern und der Hahn kräht dazu (Galli e Galline von J. J. Walter). In Haydns „Jahreszeiten" schlägt die Wachtel ebenso klar wie in Schuberts „Wachtelschlag". Das Nachtigallenmotiv, das vielleicht schon auf Dorio Castello (1621) zurückgeht, wie Hoffmann wahrscheinlich macht, tritt uns bei Beethoven, Matthieux (Vogelkantate) und Kullak (op. 81, Nr. 8) und vielen anderen Tondichtern immer wieder entgegen. Bruckner sagt nach der Angabe des Vogelforschers Hoffmann, daß er für ein Motiv der Romantischen Sinfonie die Waldmeise (Kohlmeise) im Sinn gehabt habe und von Schultz-Beuthen wird die Versicherung aufgeführt, daß er bei der „Frühlingsfeier" ein Motiv verwendete, das er mit Genauigkeit und Absicht der Amsel abgelauscht hat. Es kann nicht ausbleiben, daß in der szenenmalenden Opernmusik Vogellieder gefunden werden können. Hoffmann hat Wagners Musikdramen in dieser Hinsicht gründlich erforscht und im Waldweben des „Siegfried" die bekannten und immer wieder abgedruckten Motiverklärungen (Goldammer, Pirol, Amsel usw.) gegeben.

In seiner rastlosen Spürarbeit geht uns Hoffmann nun vielfach zu weit, indem er es sozusagen für selbstverständlich ansieht, daß der Tondichter sich draußen im Wald die „passenden" Motive ein-

fängt, umgestaltet und mehr oder weniger frei wiedergibt. Aufgabe unserer Studie soll es sein, zu untersuchen, inwieweit Vogelmotive in der Musik bewußt und unbewußt Verwendung fanden und ob die Tonmalerei nicht auch weitgehend dem schöpferischen Innen des Künstlers entwachsen kann, ohne daß dabei die Natur geradezu „kopiert" zu werden braucht. Zweifeillos treffen wir in der alten Musik außerordentlich häufig auf eine absichtliche Verwendung von Vogelstimmen. Wenn z. B. Rameau das Hennengackern sehr sinnig in einem Musikstück verkörpert und recht geistreich ausführt, so handelt es sich hier aber nicht um wirkliche Kunst, sondern mehr um eine artistisch-künstlerische Spielerei. Freilich kommt es hierbei über einen groben Naturalismus hinaus zu einer echt französisch-impressionistischen Auffassung. Wenn Rameau das an sich in Noten kaum wiederzugebende Gackern musikalisch bearbeitet, dann legt er das „Motiv" derart in Noten fest, daß uns tatsächlich der Eindruck einer dumm-fahrigen Henne übermittelt wird, die in ihrer Legenot nicht weiß, wo sie hinrennen soll.

Die Vogelmotive unterliegen bei den einzelnen Komponisten außerordentlich dem Zeit- und Landstil. Der Unterschied zwischen französischer und deutscher Tondichtung läßt sich besonders sinnfällig an Claude Daquin und Joh. Kaspar Kerll (beide im 17. Jahrhundert) nachweisen. Der Franzose schuf ein echtes Rondeau: Le coucou, in das immer wieder der Kuckucksruf hineingearbeitet ist wie ein Ornament in den Teppich. Der Deutsche macht aus demselben Einfall (auch der Titel seines Cappriccios heißt: Der Kuckuck) ein polyphones Werk mit Echo und anderen Feinheiten, das schließlich in eine Art Toccata übergeht. Beidemal ist also der Kuckucksruf Ausgangspunkt gewesen: einmal wurde er dazu verwendet, in tändelnder, geistreicher Musik die Führung zu übernehmen, andermal in sichtlichem Bemühen, ein Kunstwerk tieferem Gehalts zu schaffen.

Von der erwähnten alten Musik möchten wir die Werke Wagners und Beethovens auch hinsichtlich der Art der Vogelstimmenverwendung weitgehend trennen. Kann man in der Waldvogelszene Wagners auch bestimmte Vogelgesänge deutlich heraushören, so sind diese doch nach unserer Ansicht nicht Anlaß zur musikalischen Gestaltung dieser Szene gewesen, wie es bei Rameau und Kerll der Fall war. Bei Wagner scheint mir in allererster Linie die Seele des Musikdichters und nicht die Nachtigall oder der Pirol zu sprechen. Die intuitive Schau einer Waldszene verbindet sich dem Ohr des Komponisten und Hörers in gleicher Weise mit der Vorstellung des morgendlichen Vogelgesangs. Und auf dieses Nacherleben des Ganzen kommt es an, nicht auf die thematische Verwertbarkeit eines Vogelmotivs oder auf die Notwendigkeit, in einem Musikdrama oder einer Oper naturalistisch zu zeichnen. Ich bin überzeugt, daß Wagner trotz seiner leidenschaftlichen Naturliebe nicht mit dem Notenblock in den Wald gegangen ist, um Vogelmotive „abzuschreiben". Vielmehr mochte eine mit Inbrunst genossene Naturstimmung sich fast unbeabsichtigt in die Musik schleichen, die zur Untermalung jener Waldszenen komponiert werden sollte. Wir müssen also in den Wagnerschen „Vogelstellen" weniger die einzelnen Vögel hören wollen als die Stimmung des Meisters als Spiegel der Naturseele selbst zu erkennen streben, der Naturseele, die sich eben in vielfältiger Weise auch durch Vogelkehlen auszudrücken vermag.

Von Wagners eigenen Äußerungen über die Entstehung einer Naturmelodie ist vielleicht die folgende am wichtigsten. Sie bezieht sich auf die sog. Ewige Melodie im „Tristan" und lautet:

„Wie der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltiger Sammlung niederläßt, seine von Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun um so deutlicher die unendlich mannigfaltigen im Walde wach werdenden Stimmen, immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke. Lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur wie eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie wieder ganz (von mir gesperrt — F.) zuhören; muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabend. Wie töricht, wollte er sich einem der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm einen Bruchteil jener großen Waldmelodie vielleicht vorzupfeifen."

Uns scheint diese Stelle deutlich genug, um die Notwendigkeit ganzheitlichen Erfassens des Ganzen, also der Waldesharmonie und Melodie zu zeigen, die — wiederum als Ganzes — zu erfüllen die kleinen Vogelkehlen bestrebt sind, handelnd im Sinne ihres Schöpfers. Das aber,

was die Vogelkehlen künden, will auch der Mensch, der schöpferische Mensch in seiner Schöpfung kundgeben. Und er kann die Stimmung eines Morgens nicht anders ausdrücken als in der Melodie des Waldes, die er im eigenen Inneren spürt und singen hört. „Nachtrállern kann er sie nicht; vielmehr klingt sie ewig in ihm nach." Hier wird also die seelische Stimmung in Gegensatz zum verstandesmäßigen Nachschreiben gebracht.
Als weiteres Beispiel echt künstlerischen Schaffens möchte ich R. Strauß' Oper „Die Frau ohne Schatten" erwähnen, worin eine Morgenstimmung mit dem erquickenden, vieltönigen Vogelchor so wundervoll zum Ausdruck kommt, wie kaum sonst in der Musik. Für die Malerei einer Morgenstimmung konnte der Komponist keinen besseren Ausdruck für das Erlebnis seiner Seele finden als eben diesen. Hier sind — wie bei Liszt (Vogelpredigt) und Wagner die einzelnen Vogelstimmen nicht immer so deutlich, daß ein eifriger Forscher sie herausarbeiten könnte, und gerade das zeigt uns, daß es nicht auf eine Nachahmung und „Verwendung" der Vogelmotive ankommt, sondern allein darauf, den seelischen Eindruck des ganzen Erlebnisses in eigener Gestaltung wiederzugeben und dem Eindruck des Ganzen einen ganzheitlichen Ausdruck zu verleihen. Es handelt sich vielleicht oft geradezu um parallele Ausdrucksformen der Menschen — und Naturseele: die natürliche Harmonie eines Frühlingsmorgens kann auch die schöpferische Menschenseele nicht anders wiedergeben als die Natur selbst. Jedoch läßt sich hierbei nicht nachweisen, ob eben das unbewußte Hören eines „Vorbildes" die rein expressionistische Kunst zur impressionistischen verwandelt.
Der Äußerung Beethovens Schindler gegenüber, daß bei der Szene am Bach der ganze Vogelchor mitgewirkt habe, dürfen wir übrigens in diesem Sinn nicht zuviel Bedeutung beimessen; denn über die Art der Schöpfung ist damit gar nichts gesagt. Demjenigen, der nicht mit dem Ohr eines ornithologisch geschulten Musikers den Vögeln lauscht, muß es ungeheuer schwer werden, einen Vogelgesang nach dem Gedächtnis, womöglich noch nach Jahren so aufzuzeichnen, daß ein Dritter in dem Motiv eben einen bestimmten Vogel erkennt. Wie oft wird hier die Suche nach dem Ausdruck einer Stimmung nichts anderes zutage fördern, als eben den Stimmungsausdruck, der der Natur- und der Menschenseele hierfür gemäß erscheint.
Ob nun die Vogel- und Naturszenen (Bachplätschern, Wogenprall!) in der Musik bewußt oder unbewußt der Natur nacherfunden werden oder ob sie gar völlig vorbildlos der Künstlerseele entsprießen — immer handelt es sich eben um eine mehr oder weniger impressionistische Wiedergabe einer Stimmung. Die Musik ist also in verschiedener Beziehung gefärbt, einer Stimmung unterworfen und — angepaßt.
Wie in der Musik, so handelt es sich auch beim Vogelgesang, d. h. bei der Verwirklichung eines Naturwollens am Artenkörper, um eine Anpassung an den Organismus und seine Umwelt. Der Vogel ist gewissermaßen ein Werkzeug, um das Naturwollen, das nur in angepaßter Form in die Welt treten kann, zu verkünden. Dieses aber tritt — zwar spezifisch abgestimmt — aber doch ohne Verbindung mit der eigenen seelischen Struktur des Tieres in Erscheinung. Die musikalischen Elemente (Rhythmik, Melodik usw.) die sich zweifellos im Vogelgesang aufzeigen lassen, stammen aus dem gemeinsamen Vatergrund von Musik und Natur. Während sich die Urmusik (Am Anfang war das Wort, der Ton!) im Tier umweltgemäß und direkt (ohne Ausgestaltung durch eigene, freie Seelenregungen) verzeitlicht, kommt diese beim schöpferischen Menschen weniger angepaßt und der eigenen seelischen Stimmung weitgehend unterworfen, zur Geltung. (Parallele: Instinkt als die gebundene Vernunft der Natur- und Einsicht als die frei waltende Menschenvernunft, deren Urgrund auch auf die Natur weist!) Will der Mensch die Stimmung der Natur musikalisch ausdrücken, so kann er das nur, indem er den Wesensgehalt einer bestimmten Naturszene so wiedergibt, wie dieser (an verschiedenen Lebewesen und den elementaren Urlauten geoffenbart) in der Natur im Ganzen vorhanden ist. Er kann die Naturstimmung nie direkt wiedergegeben (wenigstens wenn es sich um wirkliche Kunst handelt), sondern er erlebt diese und gestaltet sie so schöpferisch um; auf diese Weise nicht die Natur selbst, sondern den erlebten Eindruck kündend. Ist diese künstlerische Schöfung auch weitgehend nur vom Innen abhängig, so unterliegt sie doch — da der Mensch nun einmal innerhalb der Reihe natürlicher Schöpfungen steht — einen gewissen Stil, der sich aus der Umwelt, der Rasse usw. erklären läßt. Demgegenüber entspricht eben der Vogelgesang ganz und gar dem natürlichen Umweltsstil. Jeder Vogel greift in seinem Gesang nur einen winzigen Faden des großen Gewandes tönender Natur heraus, an dem er sein kleines Leben rankt. Jeder Vogel aber erfüllt somit die Idee der jeweiligen Harmonie der Landschaft. Jede Vogelstimme dient dem Ganzen; der Mensch aber kann aus eigner Seele nur das Ganze selbst wieder schaffen wie die göttliche Schöpfung das Ganze vor die Teile setzte.

Wir erkenenn außerdem, daß der Vergleich von Musik und Naturstimme zu der Auffassung eines grundverschiedenen Entwicklungsgesetzes von Mensch und Tier führt, das der formal-materialistischen Auffassung der Abstammungslehre soweit entgegensteht, als es die fortschreitende Gestaltung lediglich im Abstrakten, Ideellen und nicht im Körper selbst sieht. Die Musik mag in den Anfängen der Menschheit einer Betonung der dynamischen Lebensstruktur gleichgekommen sein, ein Stadium, welches heute vielleicht noch der „Jodler" verkörpert, der aus Organ gebunden Ausdruck der Rasse und Umwelt ist, von dieser Natürlichkeit losgelöst, aber undenkbar erscheint. Dieser „Jodlerzustand" ist der herrschende im Vogelreich. Vogelgesang ist gewissermaßen ein körliches Ornament, während die Musik erst nach Verzeitlichung des an sich Zeitlos-Ewigen strebt und — solange sie eben Musik ist — streben wird. Die Entwicklung der Musik erklomm den Gipfel einer weitgehend freien seelischen Äußerung, freilich nicht ohne spezifisch menschliche, also naturgebundene Momente. Beim Tier hingegen kann sich das unbewußte Lebensgefühl nur gebunden äußern und niemals den Rahmen des Naturgewollten verlassen, also niemals zum eigentlichen Kunstwerk formen.

Volkslied in Dur oder in Moll

Von Günther Kandler, Stolpmünde.

Im Zusammenhang mit der Belebung und Erneuerung des deutschen Volksliedes ist die Frage „Dur oder Moll?" — wenn auch nicht immer in dieser alternativen Form — schon wiederholt berührt worden. Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes muß hier eine besonnene Klärung erstrebt werden, zumal die bestehenden gegensätzlichen Auffassungen, wie sie sich mit ihren eigentlichen Wurzeln auf ein viel größeres Gebiet erstrecken, als es zunächst den Anschein hat, sich zu einem ernstlichen Gegensatz zu entwickeln drohen.

Der Umfang und somit auch der Inhalt des Begriffes Volkslied hat sich bekanntlich in neuerer Zeit erheblich gewandelt. Hatte früher etwa Erks Sammlung als Inbegriff des deutschen Volksliedes gegolten — auch in der Schule wurde die deutsche Jugend fast ausschließlich mit den gleichen Liedern vertraut gemacht —, so ist heute eine Bereicherung in zweierlei Hinsicht eingetreten: das alte Lied aus den Zeiten einer hohen und ausgedehnten Musikkultur im deutschen Volke wurde, vor allem von der Jugendbewegung, zu neuem Leben erweckt; das Volkslied der Gegenwart, vor allem durch die nationalsozialistische Bewegung, ins Leben gerufen. Von den Gründen dieser Wandlung sollen hier nur die musikalischen näher ins Auge gefaßt werden; und da ist eigentlich nur eine Hauptursache zu nennen, die jedoch mit aller Deutlichkeit hervorgehoben werden muß: man hatte die alten Lieder satt. (Man kann auch der edelsten Musik müde werden, die man dauernd und ausschließlich genießt; somit war jenes Sattsein mit einem Werturteil durchaus nicht gleichbedeutend.) Nebenherlaufend mit der immer konsequenteren Durchführung des Dominantprinzips in der Neuzeit — schon in Bachs leit- und gleittonverschränktem Choralsatz prägt sich diese Richtung sehr deutlich aus — bildete das Volkslied einen bestimmten Typus aus, der schließlich immer schematischer wurde: die Weise, bestehend aus gebrochenen Akkorden und eindeutigen Kadenzschritten, bewegte sich stets in den Hauptdreiklängen; das Durgeschlecht herrschte fast ausnahmslos gegenüber dem unregelmäßigen und in der physikalischen Wirklichkeit nicht gegebenen Moll.

Hatte man nun auch schon versucht, durch eine mehr oder minder zwanglose komplizierte Harmonisierung in diese Lieder größere Abwechslung zu bringen, so konnte doch ein wirklicher Wandel nur durch andersartige Liedweisen bewirkt werden; durch alte und neue. Die wiedererweckten alten Lieder wie die neuen, die an die alten anknüpfen, zeigen eine große Bereicherung in Melodie, Harmonie und Rhythmus. Die bisherigen formelhaften Melodiewendungen werden vermieden; die Harmonie, besonders in stufenweisen Gängen, bleibt mehrdeutig, und wo kadenzierende Schritte erscheinen, verlangen sie häufig die reizvollen Akkordbewegungen der Kirchentöne, zu denen unser Moll noch immer sehr gut gerechnet werden kann; der Rhythmus ist ebenfalls vielfältiger und dazu straffer. Daß diese Neuerungen allgemein gesehen für das Volkslied eine Bereicherung darstellen, muß jeder musikalische Zeitgenosse anerkennen, denn schließlich ist ja unser jetziges Musikzeitalter durch die Wiederentdeckung und -verwendung aller musikalischer Werte gekennzeichnet, die man über dem großen Neuen eine Zeitlang verständlicherweise, aber doch zu Unrecht vergessen hatte.

So sehr man aber einem Teil der mit „Dur" gekennzeichneten volkstümlichen Musik den Vorwurf der Trivialität machen kann, muß man aber

auch Erscheinungen tadeln, die von der vernünftigen „Mollbewegung" in der Praxis nicht immer leicht zu unterscheiden sind. In dem schon reichlich beackerten Durgebiet ist es ziemlich schwer, eine einigermaßen eigenartige Weise zu erfinden; eine Mollmelodie (Moll steht hier immer für alle Kirchentöne) erscheint ohne weiteres schon bedeutungsvoller. Gelegentlich kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Absonderlichkeit die Originalität ersetzen soll. — Ebensowenig ist das akademische Nachschreiben von alter Musik zu billigen. Abgesehen von der Tatsache, daß eine solche Stilkopie genau so unmöglich ist, wie das Schreiben in Ciceros Latein, muß man sich klar sein, daß die Alten oft ganz etwas anderes im Auge hatten als wir, so daß eine Nachahmung sinnlos ist. — Jedenfalls läßt sich das falsche Pathos einer Mollmelodie recht gut erkennen. Die auch im Moll mögliche Trivialität, die das Volkslied in bedenkliche Nähe zum Schlager bringt (Grün ist die Heide!), darf man als gebannte Gefahr ansehen.

Gegen die Mollmelodien werden jedoch noch andere Gründe, gundsätzlicher Art, geltend gemacht. Zunächst, Moll sei als musikalischer Ausdruck der Jugend zu düster. Daß die Gleichungen Dur = lustig, Moll = traurig, nicht stimmen, sollte man nicht erst zu beweisen brauchen. Daß es gerade umgekehrt sein kann, zeigen z. B. Händels Trauermarsch aus Saul, die Trauerarien des Orpheus von Gluck oder die sehr wehmütige Passions-Volksweise „Als Jesus von seiner Mutter ging"; andererseits gibt es wohl noch viel mehr durchaus frohe Musikstücke in Moll, z. B. Mozarts Türkischen Marsch oder die jubelnden Osterchoräle „Christ ist erstanden", „Erschienen ist der herrliche Tag"; dazu unzählige Beispiele aus der barocken Musik mit ausgesprochen heiterem Charakter. Man möge nur feststellen, wie oft die dem Schüler gewöhnlich gegebene Anweisung zum Unterscheiden von Dur und Moll versagt; zur Entkräftung von Einwänden lasse man dabei die Harmonie weg.

In der Tat wäre es verwunderlich, daß die meisten anderen Völker, die unser reines Dur nicht kennen, für die fröhlichen Stimmungen, die wir mit diesem zu verbinden gewohnt sind, ein musikalisches Äquivalent überhaupt nicht haben sollten. Wir müssen auch überzeugt sein, daß unsere eigenen Vorfahren bei ihren Kirchentönen nicht allein erste, sondern auch geradezu ausgelassene Stimmungen empfinden konnten, wie ihre Tänze zum Teil ganz deutlich bezeugen. Die alte Musik war ja mit der Polyphonie aufs engste verschwistert, wo sich die Zusammenklänge als (cum grano salis) zufällige ergeben; so kam es auch in homophonen Sätzen auf den Ausdrucksgehalt der Harmonie wenig an. Ohne Zweifel können auch wir uns an eine ähnliche Auffassung wieder gewöhnen. Wie sehr wir aber auch geneigt sein mögen, für den Molldreiklang eine allgemein menschliche Assoziation mit dem Traurigen anzunehmen, so müssen wir in der Harmonie jedenfalls nur ein mitbestimmendes Element sehen unter gleichgeordneten anderen, vor allem neben Melodiebewegung und Rhythmus. Eine lebendige Melodiebewegung, ein lebhafter Rhythmus läßt eine Mollharmonik überhaupt nicht durchdringen. Die besten Beispiele bieten hierfür die alten russischen Volksweisen, die für ihr schwermütiges Moll bekannt sind, oder auch die ungarischen.

Im übrigen muß man daran erinnern, daß erst auf dem dunkleren Mollhintergrund die Durdreiklänge (auf der 1., 3., 5. und 6. Stufe) einen strahlenden Glanz gewinnen, wie er sonst kaum seinesgleichen findet. Ihre Wirkung läßt sich etwa mit den Worten „Durch Nacht zum Licht" beschreiben; die Beziehung auf unsere Zeit findet sich von selbst. Man wird abschließend sagen dürfen, daß die neugeschaffenen Volkslieder mit ihrer Entschiedenheit in Melodieführung und Rhythmus wie auch mit ihrer harmonischen Grundlage im allgemeinen nicht als düster, sondern vielmehr als wuchtig und kräftig bezeichnet werden müssen.

Ein weiterer Einwand gegen die Mollbenutzung besagt, dieses sei uns nicht artgemäß. Was artgemäß sei, ist immer schwierig zu entscheiden. Tatsache ist, daß Lieder in Moll dem deutschen Volke zur Zeit durchaus ungewohnt sind. Die Durweisen sind dagegen, besonders im deutschen Süden, schon lange beheimatet; im Lochamer Liederbuch findet sich bereits neben uns sehr fremd anmutenden Weisen ein Tanzlied „Ich spring an diesem Ringe", eine Durmelodie reinster Prägung. Die älteren Volkslieder stehen ja gewiß vorwiegend in Moll, jedoch scheint es schwer vorstellbar, daß diese für uns oft recht schwer zu erlernenden Weisen, dem Volke einmal natürlich gewesen sein sollten, und das Wort „Kirchentöne" ruft ja schon für sich allein den Einfluß von außen ins Bewußtsein.

Auf der anderen Seite kann man das Moll der nordischen Völker ins Feld führen; doch wäre damit noch nichts Schlüssiges über die Musik der deutschen germanischen Stämme gesagt. Überhaupt werden wir uns von der Musik der alten Germanen schwer ein Bild machen können und wollten wir selbst auf Grund der Luren auf eine Verwendung des Durdreiklanges in germanischen Gesängen schließen, so wäre damit noch lange

keine Wesensverwandschaft zwischen Germanentum und Dur gegeben. — Diese Argumentationen müssen uns aber alle ziemlich müßig erscheinen. Das Volkslied in Dur ist uns jahrhundertealter Besitz, und auch für das Volkslied in Moll gibt es sehr wohl eine lebendige Grundlage im Volke: das Kirchenlied, das vom ganzen Volke gern gehört und gesungen wird. Soweit das neue Volkslied diese noch lebendige Brücke zum Volksempfinden benutzt, wird man von neuen Liedern als Fremdkörpern im deutschen Volkstum nicht reden können.
Auf das Folgende könnten sich wohl alle einigen: Wir wollen das helle, freie, klare, unbeschwerte Dur nicht missen und werden uns über schöne Durweisen ohne abgegriffene Wendungen sehr freuen. Wir wollen aber auch das Moll keinesfalls aufgeben, denn damit würden wir im neuen Volkslied auf eine große Reihe wertvoller Ausdrucksmittel verzichten. Alle guten Lieder sind uns artgemäß, gleichviel ob in Dur oder in Moll.
Wenn heute der Gegensatz (Moll) zum Satz (Dur) noch nicht vollständig in der Zusammenfassung aufgehoben ist, so dürfen wir doch zuversichtlich hoffen, daß sich ein natürlicher Ausgleich bald von selbst finden wird. Das Jonische, von den Alten verpönt, war zum Alleinherrscher geworden; wir wollen den Rückschlag in der heutigen Zeit nicht zu weit gehen lassen, sondern werden uns bemühen, alle Ausdrucksmittel am rechten Ort zu gebrauchen.

Deutsche Musik — Deutsche Berichte!

Daß im erneuerten Reich ein Kunstbericht in seiner ganzen Haltung deutsch zu sein habe, wie dies auch von der vergangenen echten Musikkritik gefordert war, bedarf wohl heute keiner Erörterung mehr.
Die völkische Gesinnung und Führungsbereitschaft der deutschen Musikberichter darf als ebenso einwandfrei vorausgesetzt werden wie die künstlerische Eignung zu diesem Erzieheramt. In der äußeren Erscheinung jedoch entbehrt das Bild der Berichterstattung und des Beurteilens noch der notwendigen letzten Geschlossenheit des deutschsprachlichen Ausdrucks. Wir glauben: wo deutsche Meister und deutsche Künstler in Tönen die tiefsten Geheimnisse der deutschen Seele künden dürfen, wo deutsche Sänger und deutsche Chöre deutsche Lieder als höchstgesteigerten Ausdruck unseres Sprachvermögens erklingen lassen, dort müßte sich auch der Kunstberichter derselben deutschen Sprache befleißigen!
Wir stellen es mit Freude und Genugtuung gerne fest, daß ein großer Teil unserer „großen" und „kleinen" Berichterstatter heute schon ein vorbildliches, gutes und reines (musikalisches!) Deutsch schreibt. Daneben sind jedoch noch allzuviele Berichte ein Tummelplatz für Fremdwörter, die sich bei zuchtvollerer Sprache leicht vermeiden ließen. Es mag schwer sein, alle Fachausdrücke der Tonkunst gut und treffend zu verdeutschen. Eine nicht geringe Zahl dieser Ausdrücke ist ja so völlig ins deutsche Sprachgut eingegangen, daß wir sie keineswegs mehr als fremd oder undeutsch empfinden. Wenn wir aber, um aus den vielen Beispielen ein besonders „zugkräftiges" und bezeichnendes herauszugreifen, in einem Bericht über ein deutsches Bachfest vier Dutzend entbehrliche Fremdwörter lesen müssen, dann ergreift uns der heilige deutsche Zorn ob solch eines leichtfertigen Schreibers.
Es sei gerne zugegeben, daß die berüchtigte Schnelligkeit, mit der auch heute noch Konzert- und Opernberichte gefertigt werden müssen, nicht immer die erwünschte Muße gestattet, das treffendste deutsche Wort zu wählen oder zu suchen; wir wollen darum nur bemerken, daß man z. B. Tempo, polyphon, lyrisch, Deklamation, Passagen, Introduktion, Improvisation, Interludium u. a. recht leicht durch sehr gute deutsche Ausdrücke ersetzen kann. Wir nehmen sie darum unserem Bach-Verehrer nicht übel, denn der große Sebastian hat sie als Äußerlichkeiten und Gebräuchlichkeiten seiner sprachlich verwechselten Zeit ja auch benützt und noch viele andere dazu, was ihn jedoch nicht gehindert hat, als überragender Geist alle Formen und Inhalte, die seine Zeit von den welschen Musikländern übernommen hatte, mit echtestem deutschen Geiste zu erfüllen.
Dieses Geistes hat ja auch sein „Kritiker" einen Hauch verspürt, wenn er zum Schluß seines Berichtes bekennt: „Heute erkennt man allgemein, welches unschätzbare Kulturgut wir in den Bach'schen Werken besitzen. Bach ist in seinem innersten Kern, in seinem Leben und Schaffen, in seinem Fleiß und sittlichen Ernst — deutsch. Er ist eine nationale Größe. Sein Geist darf uns nicht verloren gehen!"
Aber die sprachlichen Ungeheuer, die diesem hohen Bekenntnis vorangehen: monumental, imponierend, faszinierend, brillant, interessant, klassifizieren, originell, intelligent, sympathisch, präzis, Präzision (diese beiden je dreimal!), Naivität, Instruktor, Pädagog, Gratulation, Manko, Fontäne,

Illustration, Realistik, Pasquil und burleske Satire —, sie sind in dieser Häufung mehr als eine Beleidigung des deutschen Lesers und keine Ehre für einen Schreiber, der vorgibt, für die Erhaltung eines unschätzbaren deutschen Kulturgutes besorgt zu sein. Denn die Zeiten sind glücklicherweise vorbei, da fremdwörtlerisches Getue und fremdartig und geheimnisvoll klingende „Fachausdrücke" vom Laien als Ausfluß einer vermeintlich höheren oder gar „übergeordneten" Bildung bestaunt und bewundert werden konnten. —

Es sei gerne zugegeben, daß dieser undeutsche Festbericht das krasseste Erzeugnis seiner Art war, das uns jemals begegnet ist. Daß es aus dem vergangenen Jahre stammt, ist bedenklich genug; daß es in einer führenden Tageszeitung erscheinen konnte, ist unerträglich und zwang zur Abwehr.

In einer Fachzeitschrift, wo der berichtende Kenner zu Musikern und Fachgenossen spricht, mag es noch angehen, daß manches Fremdwort als Fachausdruck sich einschleichen kann; hier schadet es nicht oder nicht viel. Aber in der Tagespresse, wo dem Kunstberichter die so verantwortungsvolle Aufgabe zufällt, Mittler zu sein zwischen Kunst und Volk, Musikerzieher und -führer zugleich, da hat er seines hohen Amtes, Verständnis für die Kunst zu wecken und auf die unvergänglichen Werte und Ausdrucksgehalte deutscher Musik hinzuweisen, in einer Art zu walten, die nicht nur musikerziehend, wegweisend, aufklärend und aufwätsführend zu wirken kat, sondern er hat auch seine Gedanken in eine Form zu bringen, die dem Wesensgehalt, der Reinheit und Größe der deutschen Musik entspricht.

Wem diese Reinheit und Größe deutscher Meisterkunst jemals Erlebnis geworden sind, wer selbst musikalisch ist (und ein Musikberichter muß wohl sehr musikalisch sein!), dem müßte doch jeder Mißklang in der deutschen Sprache zur seelischen Qual werden, ganz einerlei, ob es sich nun um Fremdwörter handelt oder um andere Nachlässigkeiten oder Mängel des Stils.

Sprachliche Reinheit läßt sich ebenso wenig befehlen wie künstlerisches Schaffen. Beides entquillt den ungeahnten Tiefen der schöpferischen und formend gestaltenden Willenskräfte. Vom Kunstberichter aber müssen wir fordern, daß er als Mittler zwischen Kunst und Volk, als Vermittler völkischer Kultur auch durch den Hochwert seiner Sprache den deutschen Menschen geistig und seelisch zu formen und zu fördern vermöge, mit anderen Worten: daß auch seine Sprache seiner deutschen und musikalischen Grundhaltung restlos entsprechen muß.

Alexander Franck.

Wer stahl Schuberts Unvollendete?

Wenn wir uns von den zwei Sinfoniesätzen der vollendet „Unvollendeten" in Gefilde überirdisch schöner Träume hinwegführen lassen, ahnen wir kaum, wie hart es einmal schon daran war, daß ihre Urhandschrift für immer unterschlagen werden sollte. Es war keine böse Hexe und Zauberweib der Märchen, die der Kulturwelt 42 Jahre lang dies Dornröschen durch den Schlaf entzog, sondern ein anscheinend ganz biederer Ehrenmann, der sich sogar als Freund und Vertrauter Franz Schuberts ausgab und Anselm Hüttenbrenner hieß. Not, wie sie Schubert unablässig zur Seite blieb, hat der Sohn eines schwerreichen Grazer Gutsbesitzers nie kennen gelernt. Mit seinem Bruder Josef kam er früh nach Wien, wo sie sich die Kunstgriffe der Komposition aneignen wollten. Das Beste ihrer recht mittelmäßigen Musikwerke, denen der gutmütige Schubert außerordentlich viel aufmunterndes Lob spendete, hatten sie ihm „abgeguckt", soweit dies in vertrautestem, täglichem Umgang möglich wurde.

Als Anselm Hüttenbrenner auf bequeme Art den Direktorposten des Grazer Musikvereins erhalten hatte, während der würdigere Schubert seit Jahren vergeblich nach einer Anstellung fahndete, hätte er Gelegenheit gehabt, für seinen zeitlebens verkannten Freund etwas zu tun. Der Grazer Musikverein begnügte sich, Schubert zum „Ehrenmitglied" zu ernennen, was Schubert mit der Übersendung der Handschrift seiner H-Moll-Sinfonie, wahrlich einer unschätzbaren Gabe!, beantwortete. Das kostbare Paket sandte er an seinen „Freund" Anselm Hüttenbrenner, der es aber an den Musikverein nicht weitergab, ja, nicht einmal die Ankunft dieses Schatzes mitteilte. Vielleicht befürchtete er, daß der Verein bei Kennenlernen dieses Werkes Hüttenbrenners eigene Versuche nicht mehr so ausschließlich auf die Programme setzen werde. Und so vergrub er denn die „Unvollendete" im untersten Winkel seines Kramkastens für volle 42 Jahre (1823—1865) und sprach nie ein Sterbenswörtchen vom Vorhandensein dieser herrlichen Partitur. Selbst als die Welt freudig und hell aufjubelte, als es Robert Schumann im Jahre 1839 gelungen war, Schuberts mächtige C-Dur-Sinfonie auszugraben und zu

klingendem Leben zu erwecken, blieb der alternde Hüttenbrenner stumm wie ein Fisch: kein Mensch ahnte etwas von diesem verborgenen Werte, der auf unsere ganze Musikkultur hätte befruchtend wirken können. Gerade diese H-Moll-Sinfonie hätte mit ihrer gelösten, unendlich melodischen und volkstümlich-schlichten Tonsprache ihre göttliche Berufung in jener durren Zeit nach Beethovens und Schuberts Tode erfüllen können und müssen! Ebenso unverantwortlich benahm sich sein Bruder Josef, der einzige Mitwissende und Hehler dieses Raubes an deutschem Kulturgute. Er besaß zudem den einzigen Klavierauszug, saß jahrzehntelang damit im lebendigen Wien und — schwieg! Erst dem hellen Kopf und der detektivischen Kombiniergabe des ausgezeichneten Wiener Dirigenten Johann Herbeck gelang es, dem hypochondrischen Sonderling Anselm Hüttenbrenner dies unveräußerliche Erbstück unseres Volkes abzuluchsen und so vor absichtlicher oder zufälliger Zerstörung zu bewahren. Seitdem wirkt die „Unvollendete" an der Vollendung deutschen Wesens.

Friedrich Baser.

Blockflöten klingen ...

Unter diesem Stichwort schrieb vor kurzem Gerda Pelz in der „Nordwestdeutschen Zeitung" Bremerhaven einen Artikel, worin sie einen geschichtlichen Überblick über die Blockflöte zu geben versucht. Soweit sie in diesem Artikel die Blockflöte als Volksmusikinstrument propagiert, wollen wir uns nicht gegen ihre Meinung stellen, obwohl auch da vor jeglicher Einseitigkeit gewarnt werden muß. Wenn die Verfasserin aber von der Blockflöte unbefangenen Laien erzählt: „Sie ist aus Asien zu uns herübergekommen", so können wir das nicht unwidersprochen lassen.

Die Verfasserin steht offenbar auf dem Standpunkt, daß unsere Urväter ein Barbarenvolk ohne jegliche Kultur gewesen sei und erst durch die Römer und später durch das Christentum zu einem vollwertigen Kulturleben gelangt wären. Sie traut also von vornherein den Germanen ein Instrument wie die Längsflöte gar nicht zu. So etwas kann nach ihrer Meinung nur auf asiatischem Boden gewachsen sein. Von dem europäischen Urahn der Blockflöte aus der germanischen Vorzeit, den man auf Bornholm gefunden hat, weiß Gerda Pelz nichts. Es ist jedoch bezeichnend für den musikalischen Hochstand der germanischen Kultur, daß die steinzeitlichen Knochenflöten dieser Art in außereuropäischen Kulturschichten entweder ganz grifflochlos oder höchstens ein Griffloch haben, während das Bornholmer Exemplar deren fünf aufweist. Wer heute über Musikinstrumenten schreibt, sollte sich doch vorher mit den neuesten Forschungsergebnissen auf dem Gebiet der Instrumentenkunden vertraut machen, er könnte sonst leicht in den Verdacht kommen, daß er weltanschaulich auf einem anderen Boden steht als die Träger des heutigen Staates.

Seit dem Mittelalter ist die am Oberende mundgerecht zugeschnittene Schnabelflöte in ganz Europa verbreitet. In seiner als Schule gedachten Schrift „Die Bockflöte" Ferdinand Mentzen-Verlag, Berlin 1936, gibt der Verfasser Hans Scherer als erste inkonographische Quelle eine französische Miniatur des 11. Jahrhunderts an und geht dann gleich auf die Schriften von Sebastian Virdung, dem Vater der Instrumentenkunde, sowie von Martin Agricola ein. — Dann folgen Anweisungen zur Erlernung des Blockflötenspiels, unterstützt mit Notenbeispielen und Bildmaterial.

Die Gaudienststelle Ostpreußen der NS-Kulturgemeinde hat durch ihre der Abteilung Volkstum und Heimat angegliederte Beratungsstelle für Volks- und Hausmusik eine kleine Schrift „Blockflöten — Ostlandflöten" herausgebracht, in welcher sie in großzügiger Weise für die Blöckflöte wirbt und zugleich auch den musikliebenden Laien mit ihren Ratschlägen unterstützt. Indem diese Beratungsstelle auch Bestellungen für Instrumente entgegennimmt, dient sie nicht nur der Kultur, sondern unterstützt und fördert zugleich den Einzelhandel. Den Beschluß dieser Schrift bilden 12 Hauptregeln für die Behandlung der Blockflöten. Rudolf Sonner.

Eine deutsche Erfindung!

Meistergeigen „am laufenden Band".

Auf Veranlassung der Landesstelle Essen des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda führte Oberingenieur a. D. Robert Meyer, Dozent an der Technischen Hochschule in Aachen, in der Stadthalle zu Mülheim (Ruhr) die von ihm erfundene „Meyer-Heide-Geige" in Theorie und Praxis vor. Diese Geige ist das Ergebnis einer mehr als 35jährigen

Forschungsarbeit. Als wissenschaftlich geschulter Praktiker glaubte Meyer nicht an die landläufige Meinung, daß die Tongüte der Geigen ausschließlich dem künstlerischen Vermögen der alten Geigenbaumeister entspringe, zumal diese Kunst nicht faßlich zu formulieren sei. Nach experimenteller Untersuchung der Lackgeheimnisse und Holzbeschaffenheit bei zahlreichen Meistergeigen kam Meyer dazu, den ganzen Fall einmal als „nüchterner Techniker" zu behandeln. Die Betrachtung der Geige als eines Apparates, durch dessen rein mechanische Wirkungsweise die Luft zur Bildung von an sich lautlosen Wellen und Schwingungen erregt wird, führte zu der Feststellung, daß nicht der „Klangbefund des Holzes", sondern seine technische Durchbildung und Leistungsfähigkeit entscheidend die Klangwirkung beeinflusse. Je besser die mechanische Leistung, desto vollkommener der akustische Eindruck. Untersuchungen von Ahorn- und Fichtenholz bewiesen weiter, daß gleiche Holzarten, ja Schnitte aus dem gleichen Holzblock, verschiedene Schwingungseigenschaften haben. Mit der Auswahl des Decken- und Bödenmaterials auf ihre günstigste Schwingungsform hin hat Robert Meyer das „Ei des Kolumbus" entdeckt.

In Friedrichsfeld bei Wesel hat er dann über ein halbes Hundert Geigen nach diesen Grundsätzen gebaut unter Benutzung der Modelle von Stradivari und Guarneri. Sein Ziel, klangschöne und tonfehlerfeie Geigen ohne jeden Fehlschlag in Reihen herzustellen, hat der Erfinder jedenfalls erreicht. Die von den Kölner Geigern Walter und Mimi Schulze-Prisca vorgeführten Instrumente waren eine sprechende Bestätigung des Meyerschen Tonsicherungsverfahrens, dessen nächste Schritte nunmehr dem Bau von Bratschen und Cellos gelten. In einem Sinfoniekonzert des Duisburger Orchesters spielten sämtliche Violinisten Meyer-Heide-Geigen, um das neue Instrument auch in Hinsicht auf seine Rolle im chorischen Zusammenhang zu erproben. Der Gewinn der Erfindung liegt in der Tatsache der Verbesserung des Durchschnittsinstruments, das heute zu billigen Preisen hergestellt werden kann und in seinen Arbeitsgängen der Heimarbeit eine neue handwerksmäßige Existenz geben wird. Hg.

Komponisten en gros?

Die Überschrift sagt es schon: Es handelt sich um eine Massenfabrikation. Das ist an sich nichts Neues. Die Industrie lebt davon, auch der Buchhandel, die Tageszeitung und viele andere Unternehmungen. Aber Massenfabrikation von Komponisten? Also von schöpferischen Künstlern? Und doch scheint das Tatsache zu sein. Denn erst unlängst, auf der vorjährigen Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar, erfuhr die staunende Musikwelt, daß ein namhafter deutscher Komponist bis jetzt nicht weniger als 700 (in Worten: siebenhundert) Kompositionsschüler ausgebildet und in die Welt geschickt habe.

Mancher hat, als er davon zum erstenmal flüchtig vernahm, an einen Ulk geglaubt. Aber es war kein Ulk; es war bitterer Ernst. Denn diese Mitteilung wurde zu dem Zwecke gemacht, den betreffenden deutschen Komponisten von dem Vorwurf einer angeblichen Bevorzugung seiner Schüler bei den Tonkünstlerversammlungen des ADMV. reinzuwaschen. Sie sollte es verständlich machen, daß unter soundsoviel aufgeführten jungen Komponisten sehr wohl ausgewählte Schüler dieses einen Lehrers in der Überzahl sein dürften, wenn er die Rekordzahl von bisher siebenhundert gehabt habe.

Es konnten gewiß nur Kompositionsschüler gemeint gewesen sein, sonst hätte doch dieses Argument zweifellos jeder Grundlage entbehrt und seine Wirkung gänzlich verfehlt. Aber siebenhundert Kompositionsschüler? Ja, das machte allein bei einem Prozent an wirklichen Begabungen schon sieben taugliche Komponisten aus! Was Wunder, wenn die Festversammlung in Weimar angesichts so erdrückender Beweisführung verständnisinnig mit dem Kopfe nickte. Man denke: Siebenhundert Kompositionsschüler! Also siebenhundert fix und fertig ausgebildete Leutchen, die das Komponieren gelernt haben, die es wirklich können (sollen). Oder war es nicht so gemeint? Ja, aber welcher Lehrer würde denn seinen Ruf so aufs Spiel setzen, siebenhundert unfertige Kompositionsschüler, vielleicht gar noch mit einem Abschlußexamen zu entlassen?

Wer wäre nicht erdrückt von solcher Komponistenhochflut! Eben erst suchten wir noch mühsam und bescheiden nach einigen wenigen großen Begabungen, die unser lebendiges Musikschaffen auf eine höhere Ebene heben könnten, und fanden nur ganz, ganz wenige und wissen immer noch nicht, ob sie gerade die Genies unserer Zeit sind; und dann hören wir, daß ein Lehrer allein siebenhundert Komponisten in die Welt geschickt haben soll, ohngerechnet der anderen guten Talente, die von einigen verantwortungsbewußten Meistern nach

sorgfältiger Prüfung und strenger Auswahl würdig befunden worden sind, sich als schöpferische Begabungen, also als Komponisten, in das öffentliche Musikleben hineinzustellen.

Welche Entwertung des Schöpferischen, genauer: der Gnade des Schöpferischen, kündet sich in dieser Zahl 700! Danach wäre das Komponieren keine besondere Kunst. Man erlernte es, wie man das Flötenblasen erlernt. Man müßte sich eben nur einige Zeit üben; dann könnte man es. Es wäre gleich, ob es nun 7 oder 70 oder 700 musikalische Menschen probierten. Das Komponieren wäre eben nicht die Kunst einiger weniger Auserlesener, sondern eine Frage der Quantität, der Masse, eben der Massenfabrikation — keine künstlerische, sondern nur eine technische Angelegenheit!

Nein, seien wir doch etwas vorsichtiger mit den wirklich schöpferischen Dingen! Beugen wir uns ehrfürchtig vor ihnen! Versteigen wir uns lieber nicht dazu, Musikschüler blos darum zu Kompositionsschülern zu erheben, weil sie das selbstverständliche tonsetzerische Rüstzeug des guten Musikers erlernen. Vermeiden wir das auch bei diesen siebenhundert Schülern, unter denen es gewiß einige reifere und einsichtigere schon bitterlich gespürt haben mögen, daß keine Schule und kein Lehrer das Komponieren lehren kann, sondern höchstens gewisse Handfertigkeiten dazu, und daß das Schöpferische am Ende eben eine Frage der Begnadung ist und ganz in der selbständigen Entwicklungsfähigkeit des Einzelnen beruht. Schmälern wir nicht die Verdienste eines guten Lehrers; aber versuchen wir doch eine Korrektur einer Anschauung, die das Komponieren, vor allem die Eroberung einer neuen, zukunftweisenden Tonsprache, als eine zu leichte Kunst betrachtet. Richard Litterscheid.

Graener-Feier in Hagen

Die Stadt Hagen sah den gefeierten Berliner Tonschöpfer Paul Graener eine ganze Woche bei sich zu Gast und gab in vier Konzerten und einem Opernabend einen Überblick über das bisherige Schaffensergebnis des Meisters. Den Auftakt bildete ein Kammerkonzert mit der von reichem Fantasieleben durchfluteten Violinsonate und dem der Sonate stilistisch angeglichenen Klaviertrio. Die formal schärfer profilierte Cellosonate und das Streichquartett in A-Moll folgten nach der Pause. Der zweite Abend mit der D-Moll-Sinfonie enthüllte die überragende Größe der schöpferischen Persönlichkeit Graeners. Die das Werk tragenden Urkräfte, seine bei aller inneren Lebendigkeit geschlossene Form und reiche Farbtönung rücken es an die Seite der bedeutsamsten nachbrahmsschen Kompositionen. Eine ebenso tiefe Wirkung ging von der den zweiten Teil dieses Konzertes füllenden Marienkantate mit ihrer tondichterisch verklärten Auslegung des poetischen Vorwurfs aus. Im dritten Konzert mit der „Abendmusik", „Flöte von Sanssouci" und „Waldmusik" erkannte man den oft gerühmten feinsinnigen Stimmungsmusiker und lyrischen Poeten. Auch hörte man an diesem Abend das Klavierkonzert in ausgezeichneter Wiedergabe der Hagener Pianistin Grete Herwig-Milzkott und die in ihrer meisterlichen Orchesterpolyphonie klangrauschenden Variationen über ein russisches Volkslied.

Überraschend war die Bekanntschaft mit dem Liedschaffen Graeners, der Gedichte von Münchhausen, Hermann Hesse, Wil Vesper, Löhns und Christian Morgenstern einen ebenso volksnahen wie künstlerischen und äußerst witzigen Ausdruck zu geben weiß. Der Berliner Staatsopernsänger Gerhard Hüsch, von Musikdirektor Herwig delikat begleitet, sang die Lieder mit vollendeter Vortragskunst im Ernst wie im Humor. Das Stadttheater setzte sich für „Hanneles Himmelfahrt" ein und erzielte dem ideal gerichteten Werk einen vollen Erfolg, an dem die Mitwirkenden, Damen Claus und Paulus, der Tenor Hümeling, unter Leitung von Kapellmeister Budde und Spielleiter Sistig bedeutsamen Anteil hatten.

Festleiter war Musikdirektor Hans Herwig, der sich in das Werk Graeners tief eingelebt hatte und, gestützt auf das ihm willig folgende Orchester, den großen Aufgaben eine technisch und musikalisch hochstehende Deutung sicherte. Seine solistischen Stützen in der Marienkantate waren die Berliner Sopranistin Margarete von Winterfeldt, die Kölner Altistin Trude Fischer, der Tenor Walter Sturm (Bad Ems) und der Bassist Willy Rehkemper (Hagen). Für die Kammermusik setzte sich das Seidemann-Quartett, mit Herwig am Flügel, höchst erfolgreich ein.

Heinz Schüngeler.

„Rembrandt van Rijn". Klenau-Uraufführung in der Staatsoper.

Bei einer Oper ist für uns Deutsche von gleicher Wichtigkeit wie die Musik die Frage des Textbuches. In Italien etwa liegen die Verhältnisse heute noch anders, weil zusammen mit der Musik die Sänger den Erfolg entscheiden können. Paul v. Klenau hat das Buch seiner neuen Oper „Rembrandt van Rijn" selbst geschrieben (wie auch schon bei seinem „Michael Kohlhaas"); denn er strebt ein Gesamtkunstwerk im Wagnerschen Sinne an. Dabei schlägt er neue Wege ein, indem er die Handlung durch einen ständigen Wechsel des Schauplatzes aufzulockern sucht. Sein Rembrandt hat 15 Bilder und 9 Zwischenakte. Die Bilder führen die Haupthandlung weiter, und zwar auf der Bühne selbst im Rahmen der üblichen szenischen Aufbauten, während die Zwischenakte vor dem Zwischenvorhang gesprochene Szenen bilden, die von der durchkomponierten Musik untermalt werden. Klenau knüpft im dramatischen Aufbau an die Shakespeare-Technik an. Das birgt die Gefahr, daß sich nur wenige große Bühnen an eine solche Oper heranwagen werden. Paul v. Klenau, der 1883 in Kopenhagen geboren wurde, ist Däne, aber er lebt seit seiner Studienzeit bei Bruch und Thuille ganz im deutschen Kulturkreise. Was für ihn einnimmt, ist im Rembrand wie schon in Kohlhaas das hohe Ethos, von dem sein Schaffen getragen wird. Einige von ihm früher formulierte Leitsätze: „Ob das Neue zu bekämpfen oder zu fordern ist, ist eine Frage der Gesinnung, die aus dem Geschaffenen spricht. Das scheint mir heute die wichtigste Aufgabe der Kunst zu sein: sich von krankhaften psychologischen Problemen und von übertriebener Verfeinerung der Darstellung abzuwenden und wieder große, menschliche Leidenschaften und Gemütsverfassungen zum Gegenstand der Kunst zu machen; denn die Aufgabe der Kunst ist nicht: Ungesundes und Krankhaftes zu schildern, sondern: Gesundes und Starkes als Vorbild hinzustellen." Das ist ein Bekenntnis und — was wichtig dabei ist — nicht erst eins von heute.

Auf das Schicksal des alten Rembrandts ist die Oper in allen ihren Teilen bezogen. Eine der größten Persönlichkeiten der germanischen Kunst wird von Neid, Rachsucht und Unverstand schwer heimgesucht, aber nicht auf die Knie gezwungen. Die Tragik besteht darin, daß man den Menschen Rembrandt wohl einmal im Innersten trifft. Seine Größe zeigt sich darin, daß die schöpferische Sphäre bei ihm allen Fährnissen des Alltags entrückt ist; da bleibt er unbeirrbar. Im Drama (als das auch ein Opernbuch betrachtet werden muß) mag es ein Mangel sein, daß die Gestalt Rembrandts sozusagen episch bleibt, während um ihn her vieles vorgeht. Seine Tochter wird entführt, sie soll von seinem Gegner vergewaltigt werden, ihr Verehrer Aert büßt bei ihrer Verteidigung das Leben ein. Hendrickje, die Gefährtin seines Lebens, stirbt. Ein Mordüberfall auf Rembrandt kostet den Bundesgenossen des Mörders das Leben. Der Widersacher Kretzer stirbt eines schmählichen Todes. Und Rembrandt philosophiert auch da, wo er zu handeln meint. Trotz einer Auktionsszene, trotz des niederländischen Volksfestes, wird das Gesamtkunstwerk statt einer Oper zu einer Art szenischen Oratorium, was aus dem Schlußbild hervorgeht, das durchaus stilgemäß ein Kyrie eleison für unbegleiteten Chor bringt: die Verklärung des Genius, dessen Sarg über die Bühne getragen wird, gefolgt von drei Bettlern, der einsame Wahrheitsucher. Ein Stilbruch ist darin die Sprechstimme.

Die Musik zeigt v. Klenau als einen Sucher, der aus einem dunklen nordischen Drang über Dur und Moll hinausgreifen will. Deshalb gibt es keine Tonartenvorzeichen in dieser Partitur, und alle Vorzeichen werden nach Bedarf in jedem Takt gesetzt. Der Komponist bewegt sich in einem in sich folgerichtig aufgebauten Tonsystem, das aber nur für ihn selbst Geltung hat. Darin besteht eine Schwierigkeit für den Hörer, denn wir beziehen eben auch hier auf gewohnte Tonarten. Das Klangbild befremdet nicht, und es geht leicht ins Ohr. Die Liebesszene zwischen Cornelis und Cornelia läßt in dem Lied und in dem Kanonduett an übersichtlichen Formgebilden die Eigenart der Klenauschen Schreibweise erkennen. Da wird die nordische Herkunft des Komponisten deutlich. Das Orchester wird mit virtuos geführt. Angesichts des Strebens der Zeit nach Auflichtung des romantisch-dicken Klangbildes überrascht der streckenweise geballte Einsatz des großen Orchesters. Das Ohr sucht hier die Ruhepunkte, deren schönster einer die Liebesszene ist. Die Sänger bewegen sich vielfach in einem charakteristischen Sprechgesang, der dem Spiel schöne Möglichkeiten eröffnet. Das sinfonische Orchester soll den musikalischen Faden spinnen — eine Umkehrung des ursprünglichen Prinzips (oder gar des Grundgesetzes?) der Oper! Da liegt der Zwiespalt, der in manchen Szenen von der Gewalt des musikalischen Einfalls überdeckt wird.

Die Staatsoper hat sich des Werkes mit größter Sorgfalt angenommen. Vieles war gestrafft. Der Tod Kretzers, ein dramatisch wichtiges Intermezzo, fiel ganz aus. Alte Gemälde, überwiegend Rem-

brandt, wurden lebendig in dem mit unheimlicher Einfühlung geformten Bühnenbildern von Edmund Erpf, der auch die Kostüme bis ins kleinste stilecht in den Rahmen stellte. Das Spiel der Beleuchtung tat ein übriges, um bereits vom Bild her stärkste Stimmungen auszulösen. Das Mühlenbild ist ein Kunstwerk. Das Zimmer in Rembrandts Haus mit der Malsitzung Hendrickjes oder die Vision des Domes im Schlußbild, das sind überragende Leistungen, die beweisen, wie weit die Erneuerung des Opernbildes im Laufe weniger Jahre vorwärts gelangt ist. Bei der großen Zahl der Bilder ist die Gediegenheit der Durchgestaltung jedes einzelnen durch Erpf doppelt bemerkenswert. — Robert Heger war der Musik ein hingebungsvoller Anwalt. Meisterhaft fand er auch bei noch so stark instrumentierten Partien den Ausgleich zwischen Bühne und Orchester, so daß die Sänger nirgends Mühe hatten. Heger durchglühte die Partitur mit einem Feuer, das dem Abend die Prägung gab. Er traf auch den Ton jener tragischen Heiterkeit, die aus der Musik der Volksfestszene spricht. — Die Spielleitung Josef Gielens gab im Rahmen der Oper vollendetes Schauspiel. Unter diesen Umständen stand das Gesamtkunstwerk in allen Teilen gleichwertig vor dem Publikum.

Ergreifende Menschendarstellung gab Rudolf Bockelmann als Rembrandt. Da lebte das Genie in seiner Besessenheit. Was der Geste versagt bleibt, gab die Stimme in ihrer Vollkommenheit dazu. Das Bild des großen Einsamen bleibt haften. Wie aus einem alten Gemälde hervorgegangen wirkt Käte Heidersbach als Rembrandts Tochter. Ihre große Szene mit Marcell Wittrisch (ihr Verlobter) gestattet beiden die Entfaltung strömenden Gesanges. Ausdrucksvoll Rut Berglund als Hendrickje, Rembrandts Frau. Der Gegenspieler Martin Kretzer wurde von Vasso Argyris mit gutem Bemühen verkörpert. Eine liebenswerte Gestalt: Ferdinand Brügmann als Aert, eine gut gezeichnete Type: Michael v. Roggen als Alchimist. Wie es bei der Staatsoper üblich, wies das Personenverzeichnis bis in die kleinsten Rollen Namen von bestem Klang auf. Der Chor vollbrachte herrliche Leistungen. Die musikalische Sicherheit und die stimmliche Kultur sprechen für die gediegene Arbeit von Karl Schmidt.

Die Staatsoper zeigt erfreulichen Mut zur Uraufführung. Der Einsatz hat in jedem Falle gelohnt. Klenau strebt in lauterster Weise nach dem Höchsten der Kunst. Die Zeit wird entscheiden, wie weit die Größe des Wollens bleibende Erfüllung gefunden hat. Die Uraufführung wurde ein rauschender Erfolg, für den sich der Dichterkomponist im Kreise seiner Helfer viele Male vor dem Vorhang bedanken konnte. Herbert Gerigk.

Berichtigte Berichtigungen

Schluß der Debatte im Fall Engelsmann.

Mein Artikel „Wunder der Wissenschaft oder fixe Idee" hat die propagandistische Aktivität des Herrn Dr. Walter Engelsmann aufs neue entfaltet, und wieder sind es Spiegelfechtereien, dialektische Salto Mortales oder bürokratische Falltüren, mit denen sich der an sich begabte, aber immer wieder wissenschaftlich aus dem Leim gehende Autor Gehör verschaffen will. Er hat an etliche Redaktionen und verschiedene andere Stellen eine dickleibige Erwiderung verschickt, die den Anschein erweckt, als ob mein Artikel absichtlich mit Irrtümern und falschen Darstellungen der Gedankengänge Engelsmann die Beweismittel zusammengetragen hätte. Wir täten Herrn Engelsmann gewiß einen Gefallen, wenn wir den gesamten Komplex nochmals in aller Breite aufrollen würden, aber uns und der Sache genügen nur einige Beispiele, um diese Methode des Herrn Engelsmann ins rechte Licht zu rücken und um kundzutun, aus welchem Holz seine Berichtigungen geschnitzt sind.

Engelsmann streitet ab, (dem Sinne nach) gesagt zu haben, die Leitmotive bei Wagner wären unnötiger Ballast, und er stellt dem gegenüber seine wörtliche Äußerung: „das Leitmotiv ist Held und handelt selbst". Der unbefangene Leser, der die Engelsmannschen Werke nicht genau kennt, muß natürlich an eine Verfälschung glauben, wie es Engelsmann auch beabsichtigt. In Wirklichkeit jedoch berichtigt nicht Engelsmann, sondern er springt auf ein anderes Thema über. Denn einmal ist ganz deutlich von mir geschrieben vom Hörer die Rede, beim andern Fall jedoch von einer Werkenergie. Vom Hörer und dem Leitmotiv aber sagt Engelsmann wörtlich: „Der Hörer des Ringes glaubt, er müsse alle Themen und Motive kennen, bevor er sich dem Tonstrom des Geschehens anvertrauen darf. Das ist nicht nötig und stört den Hörer mehr als es ihm nützt." — „Ein solches Miterleben (gemeint sind die Englsmannschen Versuche der Motivaufsplitterungen) und Miterschaffen der Ringmotive beglückt den Hörer ebenso, wie das Suchen nach Leitmotiven ihn ablenkt und ermüdet."

Es gehört nicht allzuviel Geist dazu, in dem Wort Ballast den richtigen Ausdruck für diese Tatbestände zu sehen.

Mit welchen Finessen Engelsmann sein Berichtigungs-Schachspiel anlegt, möge nur ein eklatantes Beispiel beweisen. Engelsmann erhebt Zeter und Mordio bei meiner Behauptung, daß ihm zuständige Instanzen geschrieben hätten, zwischen seiner und der nationalsozialistischen Denkungsart bestehe keinerlei Verbindung. Im Original heißt es: „Da wir keine Verbindung von Ihrer zu unserer Denkungsart auf dem in Rede stehenden Gebiet sehen, ersuche ich von einem erneuten Herantreten an uns Abstand zu nehmen." Das ist deutlich genug, und da die Stelle ein Ministerium ist, war es wohl angebracht, das Verbindungswort nationalsozialistisch zu gebrauchen. Oder will Herr Engelsmann etwa behaupten, daß die Denkungsart eines Ministeriums des Dritten Reiches keine nationalsozialistische ist?

Dr. Julius Friedrich.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Zwei Falstaff-Sendungen — ein Vergleich im Rahmen der funkischen Opernfragen

Von Kurt Herbst - Berlin.

Zu den wichtigen Aufgaben der funkmusikalischen Programmbildung gehört eine einheitliche Stellungnahme gegenüber der funkischen Opernpflege. „Oper" bedeutet hier zunächst dasselbe wie im allgemeinen Musikleben, wo sie nicht nur als Musikgattung, sondern auch im Hinblick auf die gesamte Musikentwicklung eine wesentliche Rolle spielt. Wie jede Musik ihren bestimmten, inneren Ausdruck besitzt, so entwickelt die Oper diesen musikalischen Ausdruck in Verbindung mit einer szenisch gestalteten Handlung. Um diese Opernidee gruppieren sich dann die einzelnen Opernstile, die unter Verwendung der zeitgenössischen Kunstmittel das Verhältnis von Musik, Handlung und Text in mannigfacher Weise verwirklichen.

Die Bezeichnung „funkische Opernpflege" bringt demgegenüber eine Einschränkung, weil ja der Rundfunk die Bühnenhandlung, aus der das Verhältnis von Musik und Text entspringt, nur indirekt berücksichtigen kann. Die Wirksamkeit einer solchen Opernwiedergabe, ohne szenisch gestaltete Bühnenhandlung, bildet daher noch den Kernpunkt des funkischen Opernproblems sowohl bei der Schaffung einer besonderen Funkoperngattung wie aber noch mehr bei der Funkaufführung einer reinen Bühnenoper.

Dies läßt sich in ganz ausgezeichneter Weise an zwei Falstaff-Aufführungen beobachten, die wir innerhab weniger Tage über Köln von Mailand (26. Dezember) und von Breslau (29. Dezember) hören konnten. Wir wissen, daß der 79jährige Verdi mit dieser „commedia lirica" seines Textdichters Arrigo Boito eine Komische Oper geschaffen hat, die in ihrer Art als einmalig bezeichnet werden muß. Es ist vor allem die künstlerisch unerhörte Einheit der Handlung und des musikalischen Materials, bei der der Sinn der Handlung und der Ausdruck des Textes unmittelbar in Musik übergehen und dies alles sich bis zum Klang und Rhythmus des einzelnen Textwortes erstreckt. Deshab gehört natürlich zur richtigen Darstellung dieser Oper neben der restlosen Beherrschung der Musik eine ebensolche Beherrschung der szenischen Handlung und ihres textlichen Ausdrucks, um sich so dem musikalischen Gesamtausdruck dieser Falstaff-Oper vollständig hingeben zu können. Hinzu kommt noch der spezifisch italienische Sprach- und Musikklang, so daß es fast als selbstverständlich erscheint, daß wir die besten Aufführungen dieser Oper immer wieder durch die Künstlerschaft der Mailänder Scala entgegennehmen konnten.

Um das Niveau der sängerischen Leistungen dieser Weihnachtsübertragung nur andeutungsweise beschreiben zu können, sei die stets prächtige Falstaff-Darstellung von Mariano Stabile erwähnt, der in dieser Rolle sowohl musikalisch wie schauspielerisch wohl kaum zu überbieten ist. Hinzu tritt aber noch die Gesamtleitung durch den ersten Dirigenten der Scala, Victor de Sabata, der uns allen noch von seinem Berliner Gastspiel, das auch der Rundfunk übertrug, bekannt ist. „Die Musik" hob aus diesem Anlaß im Dezemberheft bereits den dramatischen Akzent und die rhythmische Konzentration von Maestro de Sabata hervor, Eigenschaften, die gerade der Verdische Falstaff im besonderen Maße vom Dirigenten verlangt. Der Erfolg war deshalb auch sehr groß und äußerte sich so spontan, daß beispielsweise das Mailänder Theaterpublikum mehrmalig beifallklatschend den musikalisch-szenischen Vorgang auf der Bühne unterbrach. Den gleichen Erlebniseindruck mußte auch der Hörer am Lautsprecher haben, soweit er bereits mit der Handlung und dem Originaltext vertraut war.

Drei Tage später folgte dann der Reichssender Breslau mit der Funkaufführung der gleichen Verdioper, die hier unmittelbar vor dem Mikrophon wiedergegeben, also nicht von der Bühne aus dem szenischen Geschehen heraus übertragen wurde. Die Leitung hatte der erste Kapellmeister Ernst Prade, der die Partitur sehr gut beherrschte. Ein Vergleich mit der Mailänder Aufführung läßt sich natürlich nicht ohne weiteres ziehen, weil es sich hier um eine einmalige Sendung mit einem ad hoc zusammengestellten Ensemble handelte und dort um eine länger vorbereitete und auf viele Wiederholungen eingestellte Bühnenvorführung mit bekannten „Falstaff"-Interpreten.

Nun müßte an sich die Breslauer Aufführung mit ihrer deutschen Textübersetzung demjenigen, der die Handlung noch nicht kannte und auch den italienischen Text nicht versteht, näher gekommen sein als die Originalübertragung aus Mailand. Dies möchten wir aber bezweifeln, und zwar zunächst im Hinblick auf eine Textübertragung, die im wesentlichen noch auf der ersten Übersetzung durch Max Kalbeck beruht. Diese Übersetzung lehnt sich wohl an die italienische Vorlage an, geht aber vielfach an dem, was gerade das künstlerische Wesen dieser Operngestaltung ausmacht: die rhythmische und klangliche Einheit von Text und Musik, vorbei. Ein solcher Mangel läßt sich zwar bei einer Bühnenaufführung noch durch die rhythmisch lebendige Dynamik der Handlung ausgleichen, wo ein guter Spielleiter gegebenenfalls auch über die Hindernisse einer etwas unbeweglichen Textgestaltung hinweg den Gesamtausdruck von Musik und Handlung herausschält. Eine solche szenische Handlung tritt aber bei einer Funksendung mehr oder weniger zurück; so spielte also auch bei dieser Breslauer Aufführung neben der Musik hauptsächlich nur noch ein Operntext mit, der gleichsam aus zweiter Hand stammt und, wie bereits bemerkt, sprachlich zutrifft, aber nicht die rhythmische und klangliche Einheit von Musik und Sprache erreicht. Der Sänger kann sich bei dieser fehlenden Einheit nicht ganz frei bewegen und wird zeitweilig sehr merkbar auf das Technische der musikalischen Ausdrucksgestaltung hingelenkt, die im Sinne des Originals gar nicht voll wirken kann, wenn ihr sowohl die szenische Handlung fehlt, wie aber zeitweilig auch das Textwort entgegenarbeitet.

Wenn man den Falstaff ins Deutsche oder eine andere Sprache übersetzen will, so genügt es also nicht, daß man lediglich mit den Mitteln der sprachlichen Übersetzung vorgeht. Der Gestaltungswille des Komponisten verlangt darüber hinaus noch die klanglich und rhythmisch gleichabgestimmte Modulation, wie sie beim Original zwischen Handlung, Text und Musik besteht. Es wäre natürlich falsch, hier an das Wort „Sprechgesang" zu denken. In der Sprache der Falstoff-Oper wird vielmehr der lebendige Ausdruck der Handlung aufgefangen, aus dem sich dann die Motive und Steigerungen der musikalischen Gestaltung folgerichtig entwickeln. (Es sei beispielsweise nur an die musikalisch-motivische Auswertung der Begrüßung „Reverenza" durch die Dienerin Quickly erinnert, zugleich aber auch an die sehr steife Übersetzung „Meine Ehrfurcht", die, wie es bei vielen anderen Stellen der Fall ist, einfach unnatürlich wirkt.)

Daß also bei einer solchen Übersetzung eine enge literarisch-musikalische Zusammenarbeit notwendig ist, wird niemand bezweifeln, zumal hier und da auch besondere Abänderungen notwendig sein werden, die im einzelnen sogar vom Original etwas abweichen können, aber dann lediglich deshalb, um stets die Gesamtgestaltung dieser Oper im Sinne des Komponisten zu treffen.

Damit kommt zum Ausdruck, daß eine deutsche Aufführung vor dem Mikrophon keineswegs auf eine Neubearbeitung der Übersetzung verzichten kann. Gelingt dem Rundfunk dann eine solche Neubearbeitung, dann müßte diese auch vom Bühnenstandpunkt aus begrüßt werden.

Funkmusikalische Auslese

Leipzig (25. Dezember): Das Leipziger Abendkonzert begann unter der Leitung von Hans Weisbach mit der Orchesterbearbeitung der Bachschen Violinsolo-Chaconne in D-Moll durch Hubay. J. S. Bach zeigt bekanntlich bei der variationsartigen Durchführung und musikalischen Steigerung seines Chaconne-Themas eine größte Einheitlichkeit des thematischen und klanglichen Materials, die sich bis zur instrumentationstechnischen „Beschränkung" für Sologeige erstreckt. Wenn nun seinerzeit Busoni diese Chaconne „für Pianoforte zu zwei Händen" bearbeitete, so blieb er damit dieser Idee der musikalisch-materialen Einheit bis zur instrumentalen Seite hin treu und traf damit auch ein wichtiges Stilgesetz dieser Komposition. Will man diese Variationen aber für großes Orchester aufteilen, so begibt man sich stets in die Gefahr, die Großartigkeit dieses Violinsolowerkes stark zu veräußerlichen. Dieser Gefahr ist leider auch Hubay nicht entgangen. Sein Orchester muß sich hier in einem Raum behaupten, der wohl nach der musikalischen Seite hin in größten Aus-

maßen besteht, aber immer wieder nur von der Schlichtheit der Solovioline getragen werden will, — eine Schlichtheit, die mit zum Wesen der Komposition selbst gehört.

Wenn der Veranstalter darauf die Mozartvariationen von Max Reger folgen ließ, so ist die Aufeinanderfolge zweier so verschiedener Orchestervariationen wohl mehr zufälliger Natur. Denn Reger zwingt hier ja nicht ein fertiges Musikstück in gänzlich neue Formen, sondern will den Ausdruck eines bekannten Mozart-Themas nun mit dem Wesen seiner musikalischen Haltung verbinden. Die Gedankenfülle seines Variationsstiles erlaubt es ihm hierbei, eine solche Aufgabe in sowohl künstlerisch eigener wie auch stilistisch passender Weise zu lösen.

Das Programm, das im 2. Teil mit dem G-Dur-Klavierkonzert von Beethoven schloß, brachte dann „Die Weihe der Nacht" für Chor, Sopransolo und Orchester von Hans Weisbach. Der Dirigent bekennt sich hier als Komponist zur sogenannten Neuromantik, deren Tonsprache er über ihren Stimmungsausdruck hinaus musikalisch durch eine harmonisch wie melodisch ausgeglichene Stimmführung verselbständigt.

Köln (4. Januar) hatte ein Programm mit Neuer deutscher Hausmusik zusammengestellt. Abgesehen von der Serenade für Klarinette, Violine und Klavier von Allekotte, die wir zum größten Teil versäumen mußten, bildeten die infolge Programmänderung eingeschobenen Lieder und Klavierstücke von Armin Knab den stärksten Beitrag. Der Komponist bewegt sich hier mit seinen musikalischen Gestaltungen ganz und gar in den Grenzen der Hausmusik, vergißt aber dabei keineswegs die künstlerischen Ansprüche dieser Hausmusik, denen er mit einer durchaus eigenen und fein ziselierten Stimmbehandlung überzeugend nachkommt. Ferner tritt bei ihm, wie auch bei den anderen Programmbeiträgen, eine gesunde Variationstechnik hervor, die gerade für die Hausmusik ein bevorzugtes Moment der musikalischen Belebung darstellt. Danach hörten wir „Nordische Skizzen", Werk 41, für Streichquartett von Hans Schindler. Der Komponist ist mit seineen thematischen Einfällen etwas zurückhaltend und sucht eine klangliche Belebung hauptsächlich im Imitations- und Fugatostil, der aber bei seiner starken Beschränkung auf ein äolisches Moll und dessen Modulationskreise allmählich etwas gleichförmig wirkt. Lediglich der dritte Satz wirkt mit seinen Variationen über ein Volksliedthema (A-Moll) plastischer und bringt beispielsweise mit der Erweiterung nach D-Dur einen größeren Klangraum. Zum Schluß gab es noch eine Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere von Rosenstengel, die der Komponist von G-Moll aus in klassisch-tonalen Formen entwickelt.

Frankfurt (5. Januar): Das Orchesterkonzert, das mit der 3. Sinfonie von Franz Schubert begann, widmete sich im 2. Teil Kompositionen des österreichischen Komponisten Hanns Holenia. Es begann mit „Vier Musikantenstücke für kleines Orchester", Werk 14, denen wir schon zum Teil in einem Königsberger Orchesterkonzert mit „Österreichischer Unterhaltungsmusik" begegneten (November-Chronik 1936). Wir stellten dort eine Neigung zu Septimenklängen fest, mit denen sich der Komponist im Rahmen dieser Unterhaltungsmusik sehr gut auseinandersetzte. Diese klangliche Einstellung liegt auch der Sinfonie in B-Moll für großes Orchester und Orgel, op. 17, zugrunde, die als Uraufführung dieses Konzert beschloß. Der Komponist verstärkt hierbei die orchestralen Mittel und erweitert sie zur sinfonischen Form. Jedoch bleibt er zwischen absoluter und Programm-Musik stehen, indem er auf der einen Seite sein musikalisches Gestaltungsmaterial harmonisch und melodisch sehr einheitlich durchbildet, andererseits aber zugleich ausgesprochene Stimmungsbilder bringt, wie es bereits aus den drei Satzüberschriften: „Unrast — Sonniges Land — Marsch aus der Nacht in den Morgen" hervorgeht. Er knüpft hier an die Tonsprache der sog. Neuromantik an, die er durch Modulationen sehr erweitert. Der musikalisch selbständigste Teil ist der 3. Satz, wo nicht nur zwei Stimmungsgegensätze „Aus der Nacht in den Morgen" entwickelt, sondern auch in eine geschlossene, marschähnliche Form gebracht werden.

Hamburg (7. Januar): Der im Rundfunk bekannte Münchener Pianist Udo Dammert trug sehr wirksam „Klaviermusik aus Japan und China" vor. Es handelte sich um die zeitgenössischen Komponisten Rodin Ho und Lao Chih Cheng (China) sowie um Yasuji Kiyose (Japan), die alle kompositorisch von dem auch im Programm vertretenen Alexander Tscherepnin ausgebildet sind. Tscherepnin, der noch vor mehreren Jahren von Paris aus sehr aktiv an der sog. modernen Musikentwicklung teilnahm, hat sich jetzt in besonderem Maße der ostasiatischen Musikforschung zugewandt, wie es auch aus seinen Klavierstücken „Studien zur chinesischen Musik" erkennbar ist. Charakteristisch für alle diese Stücke ist die sogenannte 5-Tonleiter der chinesischen und japanischen Musik. Wenn wir beispielsweise an unsere C-Dur-Reihe „c—d—e—f—g—a—h—c" denken und dann die Töne „f" und „h" weglassen, so erhalten wir in der Tonfolge

c—d—e—g—a—(c) die tonale Grundlage des chinesischen und japanischen Musikempfindens, das jedoch, hauptsächlich bei den Japanern, schon durch Verbindungstöne, Verschiebungen der einzelnen Halb- und Ganztonschritte stark erweitert ist. Diese Betrachtungsweise erfolgt nun nicht nur vom Standpunkt unserer Musikauffassung, sondern wird auch von den chinesischen und japanischen Komponisten der jüngsten Generation geteilt, wie es bei ihnen zum Beispiel in der Verwendung unseres Klaviers mit hervortritt. Die Hamburger Sendung zeigte ganz deutlich, daß die eben beschriebene 5-Tonleiter hauptsächlich zur Bildung der Themen und Motive herangezogen, dann aber merkbar durch Modulationen, Verbindungstöne usf. erweitert wird und sich damit stilistisch den Grundlagen unserer zeigenössischen Tonsprache nähert. Am nächsten Tage (8. Jan.) brachte Hamburg aus Bremen die selten gespielte Kammersinfonie B-Dur, Werk 8, von Ermanno Wolf-Ferrari, die von Mitgliedern des Staatsorchesters Bremen wirksam vorgeführt wurde. Das Werk ist aber noch deshalb so charakteristisch, weil es die aufgelockerte und bewegliche Musikart des bekannten Opernkomponisten sehr klar umfaßt.

Breslau (8. Januar) widmete dem Schaffen des Leipziger Komponisten Fritz Reuter ein sinfonisches Orchesterkonzert. Das Programm brachte außer dem Konzert für Orgel und Streichorchester, Werk 32, die Uraufführung der 1. Sinfonie, op. 33, die Reuter im Auftrag des Reichssenders Breslau geschrieben hatte. Beide Werke weisen eine engere Stilverwandtschaft auf, wie wir sie an der Sinfonie feststellen können. Der Komponist nennt sie Sinfonie in F-Dur. Obwohl das Werk, rein äußerlich betrachtet, in D-Moll anfängt und mit D-Dur aufhört, finden wir die Bezeichnung F-Dur sehr richtig. Denn Reuter erweitert sein Tonmaterial durch terzverwandte Klänge, die er wie D-Moll, F-Dur, A-Moll, C-Dur usf. um F-Dur gruppiert. Diese Tonalitätserweiterung betrachtet er als eine harmonische Einheit, aus der er auch seine melodischen Linien (z. B. das akkordartige Eröffnungsthema: d—f—a—c—a—g) gestaltet. Diese Stilmerkmale treffen auch ungefähr für das Orgelkonzert zu, das übrigens auch mit D-Moll beginnt und mit D-Dur schließt. Natürlich ist die formale Gestaltung beider Werke verschieden, wie es ohne weiteres schon aus den Bezeichnungen: Sinfonie für großes Orchester und Konzert für Orgel und Streichorchester hervorgeht. Stockholm (12. Januar, über Hamburg und Deutschlandsender): Unter Leitung von Nils Grevillius spielte das Große Funkorchester ein Programm, in dem vorwiegend das schwedische Musikschaffen des 19. Jahrhunderts berücksichtigt wurde. Es handelte sich dabei um Werke von Franz Berwald (1796—1868), Johan August Södermann (1832—1876), Tor Aulin (1866—1914) und Wilhelm Stenhammer (1871—1927). Berhald entstammt einer deutschen Familie und steht der deutschen Musikromantik sehr nahe, deren Klänge er formal sehr geschlossen gestaltet. Auch die anderen Komponisten sind durch ihre Ausbildung eng mit dem deutschen Musikleben verbunden. Durch stärkeres Eingehen auf landeseigene Ausdrucksformen, Dichtungen usw. erreichen die genannten Komponisten immer mehr eine klangliche Auflockerung, die dann zur Grundlage für eine neue, typisch schwedische Musikhaltung entwickelt wird. Es sei hierbei nur an die Hamburger Sendung vom 2. Dezember 1936 mit nordischer Musik erinnnert, wo die Partita für Violine und kleines Orchester des Schweden Ture Rangström diese Auffassung hinreichend rechtfertigt.

München (13. Januar): Nach einem Orchestervorspiel von Kurt Atterberg stellte uns Kapellmeister Winter die Orchesterlieder des österreichischen Komponisten Arthur Kanetscheider vor, deren Solopart von J. M. Hauschild (Bariton) sehr gut dargestellt wurde. Die Lieder sind sowohl ihrem Stimmungsausdruck nach wie auch durch die terzverwandten Dur-Moll-Modulationen, die durch ihre harmonische und melodische Stimmführung als tonale Einheit verbunden sind, als Werke einer modernen Neuromantik zu bezeichnen. Zum Abschluß hörten wir dann das A-Moll-Klavierkonzert von Schumann, dessen Solopart Gerda Nette sehr klar, aber zugleich auch mit etwas auffälligen dynamischen Verschiebungen spielte.

Im Querschnitt:
Hamburg brachte unter der Gesamtleitung des Komponisten „Das Christelflein" von Hans Pfitzner (20. Dezember). Prof. Pfitzner zeigte sich bei dieser in jeder Beziehung ausgezeichneten Aufführung nicht nur als hervorragender Dirigent, sondern zugleich auch als sehr guter Opernspielleiter. — Stuttgart hatte eine sehr gute Funkaufführung der Puccinischen Bohème vorbereitet (5. Januar). Unter der rhythmisch und klanglich präzisen Leitung von Wilhelm Buschkötter hatte sich von den Berliner, Münchener und anderen führenden Bühnen ein wertvolles Solistenensemble zusammengefunden, das auch die dramatische Situation sehr gut zum Ausdruck brachte. — Ein sehr gutes Dirigentengastspiel absolvierte Generalmusikdirektor Heins Weisbach

mit der 5. Bruckner-Sinfonie bei einer Bruckner-Feier im Reichssender Köln (6. Januar). — Der Deutschlandsender begann unter Leitung von Generalmusikdirektor Stange eine Sinfoniereihe „Die großen deutschen Sinfoniker" (7. Jan.), die wir im Verlaufe der weiteren Sendungen geschlossen betrachten möchten. — Im 4. Schuricht-Konzert des Reichssenders Berlin sprang für den verhinderten Dirigenten Max Fiedler ein (8. Jan.), der natürlich ganz besonders bei der abschließenden C-Moll-Sinfonie von J. Brahms zu Hause war. Acht Tage später (15. Januar) fand programmgemäß das 4. Max-Fiedler-Konzert mit Werken von Brahms und Schumann statt. Endlich erwähnen wir noch vom RS. Berlin die Plattenwiedergabe der Bizet-Oper „Djamileh" in der wirksamen Funkbearbeitung von Heinrich Burkard. Hans Rosbaud zeigte als Dirigent seine große Musikalität, Leopold Hainisch sorgte für eine lebendige Spielleitung; desgleichen stand ein ausgezeichnetes Solistenensemble zur Verfügung (13. Januar). Ferner seien noch erwähnt das Breslauer Sinfoniekonzert, bei dem zuerst Georg Schumann eigene Werke und danach der musikalisch sehr rege Kapellmeister Ernst Prade Werke von Julius Weismann und Max Reger dirigierten (10. Januar), sowie ein Festkonzert des Reichssenders Köln, der damit das zehnjährige Bestehen seines Großen Orchesters und Kammerchors feierte. Kurt Herbst.

* Die Schallplatte *

Universalität der Musikplatte

Von Walter Berten-Berlin.

Die Universalität der Musikplatte begrenzt sich zwar durchaus nicht, zeigt sich aber wohl dem ersten Blick am deutlichsten in der Vielfalt des vermittelten Stoffes. Es gibt kein Gebiet der Instrumental- oder Vokalmusik, aus Oper und Konzert, freier und dienender Tonkunst, das nicht auf der Musikplatte seine klingenden Beispiele hätte. Der im Laufe langer Jahre geschaffene Plattenbestand ist in Zahl und Umfang derart, daß selbst kaum die „Liebhaber" und „Kenner" genaue Vorstellung davon haben.

Wie in allen Kreisen und Teilen des vielfältigen Musiklebens (nicht zuletzt aber bei den neuen Möglichkeiten mechanischer Musikweitergabe durch Rundfunk, Tonfilm und auch Platte) neben der Frage des Musik-Schaffens die nicht minder bedeutsame des Musik-Gebrauchs grundsätzlich zu verantwortungsgleicher Behandlung und Lösung verpflichtet, — so kann es auch hier nicht genügen: schlechthin zu produzieren und die Ergebnisse zu häufen, sondern: auch hier muß das Geschaffene auf breiter Basis und im Sinne einer aktiven Erfassung durch den Empfänger einer fruchtbaren Nutznießung zugeführt werden, das zivilisatorische Mittel vom Gebraucher einem kulturellen Zweck dienstbar gemacht werden. Von der Produktion kann diese Forderung kulturellen Lebensdienstes der Musikplatte nur im „Was" des Repertoires und im ebenso qualifizierten „Wie" der künstlerisch-technischen Reproduktion erfaßt werden.

Selbst, wenn diese Aufgabe innerhalb der privatwirtschaftlichen Konstellation „Angebot und Nachfrage" vollkommen gelöst wird — so ist damit nur von einer Seite her eine Teilaufgabe der umfassenderen ganzen erfüllt. Für den richtigen, sinnvollen Gebrauch der guten Musikplatte trägt der „Konsument" Selbstverantwortung; für den richtigen fruchtbaren Einbau im Lebensganzen der Musik im Volk trägt jeder Kulturverantwortliche Mitverpflichtung.

Schon allein angesichts des riesigen Bestandes ausgezeichneter Kulturplatten und aus der soziologischen Stellung des Empfangenden erweist sich diese Mitverpflichtung als eine Kultivierung und Verantwortung des Gebrauchs. Die Produktion zu beeinflussen —, dazu gibt es ein unfehlbares Mittel: eine unentwegte Bedarf schaffende „Nachfrage" nach unvergänglicher Kunstmusik auf einer Basis-Breite, die das hier besonders große Risiko wenigstens zum Teil verringert. Daß trotz weitaus größerer „Schlager"-Nachfrage bisher ein großer Reichtum von Kulturplatten vorliegt, verdient die gleiche Anerkennung, die man den großen wissenschaftlichen und Kunst-Verlagen aus älterer Tradition längst zollt.

Das, worum ein ernst bemühter Lektor oder Redakteur einer Musikplattenproduktion den Musiker und Musikfreund wohl bitten möchte, das wäre vor allem die Erziehung des „Publikums" zu einer rechten Nutznießung und eine allen anderen Musizierformen sinnvoll ergänzend eingeordneten Anwendung der Musikplatte — eine grundsätzliche Erziehung zum "guten Geschmack", zur anspruchsvollen Haltung, die einer Kulturproduktion lebendiges Dasein im Leben der Ge-

meinschaft und schließlich auch vom rein Wirtschaftlichen her Vorrecht vor dem „Schlager“ sichert. Man darf glauben, daß es dem Musiker mehr Freude macht und auch einer weitsichtig planenden Privatwirtschaft erwünscht ist: im Rahmen des Möglichen (eines klugen und versöhnenden Ausgleichs von Angebot und Nachfrage) das „Wohltemperierte Klavier“ — „Die Kunst der Fuge“ — eine Bruckner-Sinfonie — ein Reger-Quartett auf Musikplatten zu verwirklichen als einen „Schlager“, der in Kürze schon wieder vergessen ist. (Wenn auch die Tatsache nicht aus falscher Ideologie zu übersehen ist, daß dieser „Schlager“ in den meisten Fällen wirtschaftlich das Risiko der Kulturproduktion tragen, ausgleichen muß.)

Wie wir auch das „Problem“ Musikplatte wenden und von allen Seiten betrachten, es in Vergleich setzen zu der verwandten Form wirtschaftlich-kultureller Einheit: Tonfilm —: am heutigen Punkt der Entwicklung ist es nicht mehr die Produktionsaufgabe, sondern die Anwendungsaufgabe, die zur Lösung drängt. Man erfaßt den Sinn und Wert, den eine Musikplatte im Ganzen hat, nur zum Teil, wenn man in ihr nur ein Lehrmittel, ein Studienobjekt, einen Anlaß zur Unterhaltung, zum Genuß sieht. Man erkennt ihren Sinn und Wert überhaupt nicht, wenn man in der Musikplatte eine Gefahr für Oper, Konzert, Laienmusizieren erblickt. Die Musikplatte ist e i n Weg der Musikvermittlung neben vielen anderen, und wenn man ihren Sinn erkannt hat, hat man ihren Wert, ihr Daseinsrecht, ihre Bedeutung im Ganzen begriffen. Wenn auch alle Vergleiche hinken —, man könnte aber die Musikplatte mit dem Buch vergleichen.

Wer würde wohl ein Schädliches darin ersehn als nicht vielmehr ein Gutes: daß man vor oder nach der Aufführung im Theater den „Faust“, den „Egmont“ zu Hause allein oder in gleichgestimmter Gemeinschaft läse. Und daß man sich die „Eroica“ oder Schuberts D-Moll-Quartett nicht durch Musikplatten vorspielen läßt, um zum Zeitunglesen oder Basteln angenehmes Begleitgeräusch zu haben, — das ist wohl kaum zu erwarten von einem Musikfreund, der die Mühe des Kaufs und die Kosten des Erwerbs dieser Platten auf sich nahm. Liegt es im Wesen der menschlichen Natur, daß sie ein Ding um so mehr liebt und pflegt, als es Mühe und Opfer gekostet, so mag es sogar sein, daß einer, der aus bloßer Liebhaberei Besitzer guter Musikplatten wurde, zu einem echten, aktiv hörenden Musikfreund wird. Mit dem guten Buch hat die gute Musikplatte gemein, daß der Freund dem Freunde sein frohes Erleben weitergeben will, unabhängig vom Zufall der Sendung, von der Ausnahme des Konzerts. Und wenn der Kunstempfangende durch den Mittler Platte in besinnlicher Abgeschlossenheit seines Heims einmal allein sich um ein musikalisches Kunstwerk bemüht und geistige Zwiesprache gehalten hat mit dem musikalischen Schöpfer, wenn ihm schon die Wahrheit der Aussage, die Schönheit der Formung nahegekommen ist, dann wird ihm der Gemeinschaftsempfang des Konzerts noch viel mehr geben können.

Es konnte im Rahmen dieser Skizze nur angedeutet werden, wie sehr die Musikplatte einer von manchen, aber ein nicht zu unterschätzender Weg ist: V o l k u n d K u n s t zusammenzubringen; in dem so entscheidungsvollen Bereich seines Heims, seiner Familiengemeinschaft. Dieses Einzelthema eines vielfältigen Themenkomplexes beschließend, sei noch dem Einwand begegnet, daß alle mechanische Musikvermittlung, und nicht zuletzt die Platte, die zu jeglicher Musikkultur notwendige „Aktivität des Laien“ ausschließe.

Es ist zweifellos richtig, daß alles darauf ankommt, den Musikliebhaber „zu aktivieren“. Aber es ist falsch: dies unbedingt und in jedem Fall gleichzusetzen mit der musikalischen Selbstausübung des Laien. Gewiß: es bleibt die unverrückbare Erkenntnis, daß der Weg zur Musik nur führt über eigenes Tun, ein Mit-Tun, ein reproduktives Vollenden. Aber: es kommt weniger auf die unentwegte körperlich-sinnliche Ausübung, doch stets auf die seelisch-geistige Aktivität an! Und ob das vom Hörer innerlich neu- und nachzuschaffende Kunstwerk „organisch“ oder „mechanisch“ vermittelt wird, das ist im Grunde nebensächlich. Lieber ein „mechanisch“ vermitteltes Kunstwerk voll und ganz, aus aller Hingabe seelisch-geistiger Kräfte in seinen letzten menschlichen und künstlerischen Inhalten und Werten erlebt, als dasselbe Werk in direkt-„organischer“ Wiedergabe (und sei es auch als Selbstausübung) nur peripherisch-sinnenhaft wahrgenommen. Sind dem Selbstmusizieren des Laien die schönsten und wesentlichsten Werke musikalischer Schöpfung versagt, so aber doch ihre seelisch-geistige Reproduktion durch sein aktives, bewußtes Hören.

Schon hier setzt ein die Wertgeltung der mechanischen Musikvermittlung für den Musikliebhaber, dessen Selbstmusizieren hier nicht nur eine schöne und wertvolle, nein, auch notwendige Ergänzung gegeben ist. Nicht nur nach Art und Zahl der Kunstwerke — nicht zuletzt auch hinsichtlich der diesen neuen Musizierformen, neuen Wegen der Musivermittlung innewohnenden neuen Möglichkeiten des Musikgebrauchs.

Neuaufnahmen in Auslese

Eine Chorplatte von Format zeigt die Leistungshöhe der Staatsoper Hamburg. Unter Eugen Jochums Leitung erklingt mit dem ausgezeichneten Hamburgischen Orchester ein Chor aus „Boris Godunow" und unter Schmitt-Isserstedts Stabführung der Chor der Landleute aus Moniuszkos Oper „Halka". Namentlich Mussorgskis Chor ist von größter Eindruckskraft und einer Plastik, wie man sie vorläufig auf der Schallplatte selten antrifft. (Telefunken E 1934.)

Erschütternd in der Gewalt der Musik, vollkommen in der Interpretation ist eine Platte mit dem Dies irae und dem Lacrimosa aus Mozarts Requiem, ausgeführt vom Kirchenchor von Saint Guillaume, Straßburg. Die Stimmkultur des Chores ist ebenso achtunggebietend wie die Ausgeglichenheit der technischen Seite. Das Klangbild bleibt auch bei den kraftvollsten Stellen ungetrübt. (Odeon O—7708.)

Lortzings anmutige Ouverture zum „Waffenschmied" erfährt unter Dr. Hans Schmitt-Isserstedt mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses eine Aufführung, die dem kleinen Meisterwerk weite Verbreitung verschafft. (Telefunken E 2118.)

Ein Querschnitt durch Millöckers „Bettelstudent" mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses, Carla Spletter, Peter Anders und Hans Heinz Nissen bringt beste Unterhaltungskunst in künstlerischer Form. Dirigent: Norbert Schultze. Akustisch bleibt mancher Wunsch offen. (Telefunken E 2120.)

Der Cellist Mario F. Guicci spielt mit ideal gesponnenem Ton die Sarabande aus der 3. Solo-Suite von J. S. Bach — auch technisch eine auffallend klangechte Aufnahme. Dazu ein Adagio von Bach, bei dem Raucheisen begleitet. (Telefunken E 2109.)

Erich Kleiber bringt mit den Berliner Philharmonikern Schuberts H-Moll-Sinfonie in schlechthin vollendeter Weise auf drei Platten. Die Meisterschaft der Philharmoniker offenbart sich gerade in einem so bekannten Werk auch jedem Musikliebhaber. Die Anlage der beiden Sätze erfolgt grundmusikalisch und alle Steigerungen nehmen Rücksicht auf die Mikrophonmöglichkeiten. (Telefunken E 1778/79.)

Eine Neueinrichtung, die namentlich für Gesangspädagogen und angehende Sänger wichtig werden kann, sind Aufnahmen von Begleitmusik bekannter Arien ohne Solisten. Der Sänger kann also zu einer vollkommen ausgeführten Begleitung singen. Uns liegen einige Puccini-Arien vor, deren Begleitung Swarosky mit der Berliner Staatskapelle ausführt. (Odeon O—25 822.)

*

Eine Klasse für sich bilden die Bayreuther Aufnahmen von Telefunken. Hier wurde erstmals der Versuch unternommen, den Gesamtklang mittels eines Mikrophons von akustisch besonders günstigen Stellen des Festspielhauses einzufangen. Das Ergebnis ist überraschend, sowohl die Instrumente des Festspielorchesters durchaus nicht überall in voller Natürlichkeit durchdringen. Es ist allerdings sehr die Frage, ob dieses Problem durch andere akustische Bedingungen bewältigt werden kann oder ob es sich um Unzulänglichkeiten des Mikrophons an sich handelt. Wir neigen zu der letzten Auffassung, da das Mikrophon gewisse Obertongruppierungen nicht aufzunehmen scheint. Die vorliegenden Ausschnitte aus „Lohengrin" und dem „Ring" sind trotzdem die besten Wagner-Aufnahmen, die bisher herausgekommen sind. Sämtliche Aufnahmen wurden unter der musikalischen Leitung Heinz Tietjens gemacht.

Was Franz Völker stimmlich und als Gestalter in Lohengrins Abschied und in der Szene „Höchstes Vertrau'n" vollbringt, trägt den Stempel reichster Meisterschaft. (Nr. SBK 02053.) Wenn er gar gemeinsam mit Maria Müller aus „Walküre" die großen Szenen „Siegmund heiß' ich" und „Winterstürme wichen dem Wonnemond" singt, dann bedeuten diese Platten fast noch eine weitere Steigerunug. (SKB 02 047.)

Das Waldleben aus „Siegfried" liegt mit Max Lorenz in herrlich abgerundeter Wiedergabe vor. (SKB 02055.) Bei dem Schmiedelied und dem Schmelzlied ist die gewaltige Stimme von Lorenz zu stark in das Orchester eingebettet, so daß eben noch die Linie erkennbar bleibt. (SBK 02054.) Das Fehlen des szenischen Beiwerks, die ein unerläßlicher Bestandteil des Wagnerschen Gesamtkunstwerks ist, wird durch den Widerschein der Bayreuther Vollkommenheit weitgehend wettgemacht.

*

Der seltene Fall, daß auch die verstiegenste Koloratur beseelt wird, ist überall bei Miliza Korjus festzustellen. Sie singt die Wahnsinns-Arie aus Donizettis „Lucia" so, daß ihre Stimme unter den konzertierenden Instrumenten das Vollkommenste bleibt, ohne an Beseelung zu verlieren. In dieser Ausführung wirkt die selten gebotene Arie hinreißend. (Electrola EH 956.)

Vollkommene Gesangskunst hören wir von Heinrich Schlusnus in neuen Aufnahmen aus „Tannhäuser" (Als du in kühnem Sange — O Himmel laß dich jetzt erflehn). (Grammophon 30015.)

Eine Mikrophonstimme, wie sie schöner kaum gedacht werden kann, setzt Maria Cebotari bei Koloraturwalzern von Arditi ein. Ihr dunkel gefärbter, satter Sopran gibt den Harmlosigkeiten Bedeutung. Die Vortragsgestaltung ist überragend. (Odeon O—25 794.)

Noch mehr ist sie in ihrem Element in dem großen Duett aus dem 1. Akt von „Madame Butterfly", das sie mit Herbert Ernst Groh mit einem bewundernswerten Schmelz singt. Groh ist ein vollwertiger Partner und die Berliner Staatskapelle musiziert unter Prof. Heger so leichtfüßig, wie es diese Musik erfordert. (Odeon O—25627.)

Der Bariton Alexander Sved, der das Berliner Publikum in wenigen Gastspielen erobert hat, singt zwei Arien aus Verdis „Maskenball", die ihn als überlegenen Künstler zeigen, der die Stimme in den Dienst der Menschengestaltung stellt. Clemens Krauß leitet die Berliner Staatskapelle — eine Gewähr für Höchstleistung! (Grammophon 35 040.)

Auf gleicher Stufe stehen die Fjeld-Lieder des Finnen Yrjö Kilpinen in der Interpretierung durch Gerhard Hüsch. Der Ausdruck der Stimme ist unbeschreiblich. (Electrola DA 1495.)

Schließlich kann hier Karl Schmitt-Walter angeführt werden, der noch nicht über die gleiche Plattenroutine verfügt, der aber H. Wolfs Heimweh und R. Strauß' Ständchen mit allen Feinheiten gesanglich ausarbeitet. (Telefunken E 1946.)

Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin.

Flotows „Martha" verfehlt ihre Wirkung nie, wenn die Hauptrollen mit guten Sängern besetzt sind. In einer ungemein volkstümlichen Art vereinigt der Komponist Elemente der deutschen Spieloper mit solchen der französischen. Er besitzt viel von der romanischen Leichtigkeit. Der einzigartige Erfolg des Werkes seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts beruht nicht etwa auf den weltbekannt gewordenen Hauptnummern, sondern ebenso auf der geistvollen Art der Ensembleführung und der dankbaren Art, für die Sänger zu schreiben. In einer dramatisch geschickten Weise werden auch die Chöre lebendig in die Handlung eingebaut.

Die Staatsoper hat sich der Erneuerung des Werkes mit besonderer Liebe angenommen. Schon die bühnenmäßige Ausstattung wich von dem gewohnten Schema vorteilhaft ab. Benno von Arent bestätigte aufs neue seine unübertreffliche Sicherheit der Bühnenaufteilung, die in dem dritten Bild vier und und mit dem heruntergelassenen Hausprospekt sogar fünf Schauplätze natürlich und ungezwungen vereinigte. Mit bestem künstlerischen Blick gestaltete er die Szene, und er bereicherte sie um manchen witzigen Einfall. So gewann das Bild auf dem Mägdemarkt zu Richmond sehr durch den wandernden Vordergrund. Hier stand Richard Klein mit dem bühnentechnischen Apparat dem Bühnenbildner zur Seite. Die Kostüme waren den Bildern mit viel Geschmack angepaßt.

Die Spielleitung Josef Gielens tat ein Übriges, um auch die Handlung aus aller Erstarrung zu befreien und selbst die dramaturgisch unglücklicheren Szenen spielerisch aufzulockern. Man muß seine Freude haben an einem so ausgeglichenen Spiel auf der Opernbühne. Erna Berger war schon in ihrer Erscheinung wie geschaffen für die Rolle der Lady. Mit ihrem Singen gewann sie ebenso schnell wie ihren Tenorpartner Hyonel das Publikum. Hier war für den erkrankten Helge Rosvaenge ein noch nicht besonders bühnengewandter Tenor Benno Arnold eingesprungen, dessen schöne Stimme eine Verheißung bildet. Ivar Andresen als Pächter Plumkett und Else Tegetthoff als Nancy waren ein Paar, das darstellerisch ebenso sicher dastand wie gesanglich. Eine treffliche Type zeichnete Eugen Fuchs als Lord Tristan. Die Chöre sangen nicht nur hervorragend, sondern sie bewegten sich auch denkbar frei. Das Tempo des Abends bestimmte Robert Heger, der alle Feinheiten der Partitur liebevoll ausgearbeitet hatte. Seine Wiedergabe besaß mitreißenden Schwung. Das Orchester spielte in Höchstform. Herbert Gerigk.

Düsseldorf: Die Düsseldorfer Oper macht gegenwärtig nach einer lebhaften Neueinstudierungstätigkeit in der ersten Spielzeit eine kleine Atempause. Der erfolgreichen Uraufführung der Oper von Ottmar Gerster „Enoch Arden" folgte bisher nur eine Neuaufnahme der „Carmen", die in einer bewegungsfrohen Inszenierung Dr. Walter Ullmanns mit Eduard Martini am Pult und Bühnenbildern von Caspar Neher einen gepflegten Eindruck hinterließ. Im Mittelpunkt des Interesses stand die Carmen der Elisabeth Höngen, eine prachtvoll impulsive Leistung der hervorragenden Darstellerin und Altistin, die fraglos

zu den intensivsten Künstlerinnen der Opernbühne gehört.

Inzwischen fand die nunmehr unter Herbert Freunds Leitung stehende Düsseldorfer Tanzbühne Gelegenheit, mit ihrem ersten Tanzabend erfolgreich an die Öffentlichkeit zu treten. Die Erstaufführungen vermittelten die Bekanntschaften mit der Tanzszene „Apollo und Daphne" von Leo Spieß (getanzt von Willi Schulte-Vogelheim und Alida Mennen) und das Ballett von Richard Mohaupt „Die Abenteuer der Courasche" (Margot Winzen), die während der Olympiade in Berlin uraufgeführt und im Septemberheft der „Musik" besprochen worden sind. Die Uraufführung galt den „Niederländischen Ständetänzen" des Holländers Jaap Kool, die Herbert Freund in freier Choreographie zu einem heiteren Tanzwerk unter dem Titel „Ein Haus tanzt" zusammengefügt hat. Zwar ist das Haus nicht die tanzende „Hauptperson", sondern nur Attribut einer launigen Tanzhandlung, in der alle, die mit dem Hausbau direkt oder indirekt zu tun haben, so lange tanzen müssen, bis das Haus fertig ist. Da tanzen die Bauherrin (Grete Pesch) und der Baumeister (Fritz von Kaiserfeld), der Dachdeckermeister (Siegfried Jobst) und die Bauleute, die Mägde des Dorfes und die neugierigen Nachbarn — ja selbst die Frauen, die den Bauleuten zur Vesper die „Henkelmänner" bringen, werden in den allgemeinen Tanz eingefangen. Die Musik Kools ist dankbar in ihrer gradlinigen Erfindung und gesunden instrumentalen Einkleidung. Sie ist tänzerisch, lebendig und vor allem rhythmisch akzentreich. Trotzdem bleibt noch zu bewundern, mit welcher Fülle choreographischer Einfälle Herbert Freund die Gefahr des Pantomimisch-Illustrativen durch tänzerische Mittel überwindet und formal bändigt. Er selbst ist nicht nur ein ausgezeichneter Inszenator, sondern ein selten leichter, federnder Tänzer. Die von Alfred Gillessen musikalisch geleitete Uraufführung fand herzlichen Beifall.

Nach der erfolgreichen Uraufführung der „Landsknechte" von Julius Weismann ist dieses die zweite Uraufführung, die erkennen läßt, daß die Tänzerwelt sich endlich (unter Führung der Komponisten) des unerschöpflichen Tanzgutes unseres Kulturkreises annimmt und in den volkstümlichen „Ständetänzen" neue Quellen entdeckt hat.

Kurt Heifer.

Hamburg: Als Vorfeier zum 150. Geburtstag Carl Maria v. Webers brachte die Staatsoper schon im November den „Oberon" in neuer Inszenierung und Einstudierung. Sie verzichtete dabei bewußt auf eine besondere dramaturgische Einrichtung des Werkes, das wir heute immer deutlicher als einen — den Wünschen der englischen Auftraggeber angepaßten — Vorentwurf zur großen deutschen Märchenoper empfinden. Die Aufführung war ein Akt der Ehrung ohne die Nebenabsicht, „Oberon" gewissermaßen über Webers Kopf hinweg zu vollenden. Deshalb drängte Eugen Jochum den ganzen Schimmer der genialen Konzeption schon in der Ouvertüre zusammen, ließ Oscar Fritz Schuh ruhig über die Schwächen des dritten Aktes hinwegspielen und faßte Gerd Richter alles szenisch Wesentliche bereits in den Räumen bis zum Inselbild. Auch die Sänger wandten ihre ganze Hingabe den musikalischen Kostbarkeiten zu, die dann auf dem matteren Grunde manches Unvollendeten um so strahlender wirkten. Märchengeist einer völlig anderen Art beschwor man wenige Wochen später mit der Uraufführung der heiteren Oper „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze. Das vielerorts bedachte Problem der Kinderoper — insbesondere als wertvollerer Ersatz für die oft recht zusammengeschusterten Weihnachtsmärchen — ist von der Hamburger Oper mit Energie durch die Beauftragung des ehemaligen Hauskomponisten der „Vier Nachrichter" angegriffen und von Norbert Schultze in bemerkenswerter Weise gelöst worden. Eine sinnfällige Handlung — von Walter Lieck in realistischen Knittelversen einem plattdeutschen Bauernmärchen nachgebildet — und eine auf Volks- und Kinderlied ruhende, ohne jede Originalitätssucht fließend geführte Melodik sind die wichtigsten Wirkungsmittel für die „kleinen Leute". Die aller Plattheit ferne Allgemeingültigkeit des Märchens und die ebenso witzige wie sorgsame Verarbeitung durch den Komponisten, der viel von Mozart, manches von der Kleinkunst gelernt hat und das Erworbene so selbständig wie selbstverständlich zu verwerten weiß, machen das Stück aber außerdem zu einem besonderen Genuß für den Erwachsenen. Man spürt vielfache Ansätze zu einer neuen deutschen Spieloper, die zeitgemäß und doch traditionsverbunden ist. Die Reize des — nebenbei bemerkt: abendfüllenden — Werkchens wurden von einer sprühlebendigen Inszenierung und glänzenden musikalischen Darstellung ungemindert zur Wirkung gebracht und die Annahme der Oper an mittlerweile acht anderen deutschen Bühnen bekräftigt den Weihnachtserfolg in Hamburg.

Die erste Premiere des neuen Jahres, Verdis „La Traviata", fesselte durch einige glückliche Verbesserungen, die Kapellmeister Carl Gotthardt der alten, mangelhaften Übersetzung angedeihen ließ. Daneben bestanden die Hauptwerte der Aufführung im Bilde der Neu-

inszenierung. Gerd Richter hat die Handlung um einige Jahrzehnte vorverlegt in plüschreichere Räume als die der fünfziger Jahre, mit bezaubernd angezogenen Menschen, die dem Ganzen jenen pariserischen Schimmer verleihen, wie er nun einmal bestimmend zur Farbe dieses einzigartigen Werkes gehört. Der musikalische Eindruck entsprach nicht ganz den szenischen Voraussetzungen. Man blieb unerwartet kühl, und die Tatsache, daß sich bei offener Szene keine Hand rührte, hängt ursächlich zusammen mit dem Ausbleiben des lyrischen Überschwangs, der der „Traviata" wesensgemäßer ist als jeder anderen Verdi-Oper. Es scheint zweifelhaft, ob dieser Umstand sich auf eine bewußte, absichtsvolle Zurückhaltung im Ausdruck gründete oder auf die gegenwärtigen stimmlichen Verhältnisse an der Staatsoper.

H. W. Kulenkampff.

Hannover: Aus der Tätigkeit unseres Opernhauses ist neben einer hervorragenden Neueinstudierung von Pfitzners „Armen Heinrich" mit Arno Grau am Pult und Reiner Minten in der Titelrolle die Aufnahme des Werkes eines der hannoverschen Komponisten zu melden: Hans Stiebers „Eulenspiegel". Dank der sehr sorgfältigen Vorbereitung von Prof. Krasselt erfreute sich das höchst anspruchsvolle Werk eines ungeteilten Erfolges. Leider hindern zur Zeit Erkrankungen im Personal daran, diesen Erfolg auszunutzen. Den 150. Geburtstag Webers beging unsere Opernbühne durch die Wiederaufnahme der vor drei Spielzeiten gegebenen „Euryanthe" und durch eine, wenn auch nur teilweise durchgeführte Neuinszenierung des „Freischütz". Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe" und die der ebenfalls wieder aufgenommene „Barbier von Bagdad" Cornelius' behaupten sich neben dem üblichen Repertoire.

August Uerz.

Köln: Eugen Bodarts Oper „Hirtenlegende", eine Uraufführung im Kölner Opernhaus, die als Handlungsgrundlage Lope de Vegas Spiel von der Geburt Christi benutzt, verlangt ein naiv gläubiges Publikum, so wie es Richard Wagner einmal bei einer literarischen Betrachtung des Wunders im Drama als Prüfstein für die Moralität des Zuschauers voraussetzte. In fünf Bildern wird das Wunder der Christgeburt musikalisch umkleidet, wobei der Komponist dem Hirten Bato als dem „reinen Toren" die Rolle des zukunftschauenden und fanatisch besessenen Propheten zuweist. Bodart erzählt im Programmheft den Hergang der Legende. Es mag genügen, zur Einführung in das Werk die Beschreibung des ersten Bildes wörtlich zu zitieren: „Die Unschuld liegt in einen vieltausendjährigen Schlaf versenkt unter einem Baum. Die Gnade lehnt an einem Felsen. Durch das Wunder der bevorstehenden Christgeburt wird die Unschuld zu neuem Leben erweckt. Mit einem weihevollen Hymnus schließt sich der Vorhang." Die Schlußszene der Oper bingt die Anbetung der Hirten und der Drei Könige aus dem Morgenland vor der Krippe.

Die Musik ist auf einen Hoch- und Weiheton gestimmt, der alles gibt, was Mysterium und Oper verlangen. Ihre stilistische Zugehörigkeit hat der Komponist selbst am klarsten festgelegt, als er von dem großen Eindruck schrieb, den Sibelius, Tschaikowsky .und Wagner auf ihn gemacht haben, ohne daß ihm dabei der Sinn für die Meisterschaft einer Partitur von Richard Strauß verschlossen geblieben wäre. Unter dem Gesichtspunkt des musikalischen Einfalls betrachtet, herrscht der Eindruck vor, als suche der Komponist einen plastisch ausgeprägten Gedanken, ohne ihn zu finden. Der Wille zu opernhafter Formung begnügt sich dann mit erprobten Kombinationen, die zu einer fortwährenden Übersteigerung des Ausdrucks verführen. — Die Uraufführung im Kölner Opernhaus wurde vom Generalintendanten Alexander Spring prunkvoll inszeniert und von Fritz Zaun mit sichtbarer Hingabe dirigiert.

Friedrich W. Herzog.

München: Die Bayerische Staatsoper, die sich seit je des Schaffens Wolf-Ferraris in besonders liebevoller Weise angenommen hat, brachte am 27. Dezember dessen neuestes Werk „Der Campiello" zur etwas verspäteten Feier seines 60. Geburtstages in einer abgerundeten und zügigen Aufführung heraus. Goldonis Lustspiel stellt wie immer leicht und neckisch, verstehend und verzeihend Liebe und andere menschliche Schwächen zu scherzhafter Schau. Seine Gestalten stammen in ihrer Echtheit aus dem Leben, in ihrem bildhaften Gepräge aus der alten italienischen Volksoper. Sie sind jedoch nicht die Hauptsache des Stückes: im Mittelpunkt steht, unwandelbar in allen Akten, der Campiello, der enge venezianische Hof, auf dem von Haus zu Haus sich das ganze Leben abspielt. Die Begrenztheit seines Horizonts ist sozusagen das eigentliche dramatische Motiv, die belebenden Menschen mehr schmückendes Beiwerk. Einige Volkstypen bedienen sich in der deutschen Ausgabe des Werkes der bayerischen Mundart.

Die bewährten Vorzüge Wolf-Ferraris, sein flüssiger, unbeschwerter Stil und die spielerische Überlegenheit seiner Schreibweise, kommen in dieser leichtesten seiner Spielopern wieder zu trefflicher

Geltung, wenn auch eingeräumt werden muß, daß das Werk an Güte der Einfälle und an Sorgfalt der Ausführung die „Neugierigen Frauen" und die „Vier Grobiane" nicht ganz erreicht. Das Scherzando beherrscht den ganzen Verlauf. Fließende Rezitative gehen zwanglos in kleine Lied- und Tanzformen über, ein pulsierender Wechsel, der alles Beschwerende — und damit auch alle Spannungen — vollkommen auflöst.

Die deutsche Erstaufführung in Pasettis stimmungsvollem Bühnenbild, in Jallingers musikalischer und Barrés szenischer Leitung wurde sehr herzlich aufgenommen. Die Hauptrollen waren durch Renate v. Aschoff, Else Wieber, Gertrud Riedinger und Else Schürhoff und die Herren Sydel und Graf (diese beiden Tenoristen als alte Frauen) sowie Rühr, Hann, Carnuth und Bender mit bestem Gelingen vertreten.

Oscar von Pander.

Remscheid: Nach Verdis „Aida", Lortzings „Wildschütz" und Smetanas „Verkaufter Braut", deren Aufführungen für den frischen Arbeitsgeist der von Intendant Hanns Donadt geleiteten Bergischen Bühne zeugten, kam als erstes zeitgenössisches Werk „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Graener heraus, dem dann noch H. Pfitzners „Herz" folgen wird. Die nach dem Schauspiel von Otto Anthes bereits vor einem Vierteljahrhundert geschriebene Oper ist eine originelle Variation des Don-Juan-Motivs, der nicht wie in Mozarts Oper als bestrafter Wüstling in die Hölle fährt, sondern sich selbst umbringt, als das ersehnte Mädchen nicht seinem Herzen verfällt. Die Musik umkleidet das Ende Giovannis mit einer zarten Lyrik, die auf jede grelle Theatralik bewußt verzichtet. Die Partitur ist trotzdem reich an dramatischen Kontrastwirkungen, die der veristischen Oper nahekommen, wie auch die Melodik dieser Oper deutliche italienische Akzente trägt. Graeners Vorliebe für dunkle Zwischenfarben, für das Dämmerlicht einer anmutig erregten Gefühlsstimmung, lebt sich in der Musik selbstherrlich aus. Niemals greift er zu Wirkungen, die seiner Natur nicht entsprechen, auch wenn der äußere Erfolg des Werkes durch sie die entsprechende Verstärkung erfahren würde. Die mit starker Intensität erfüllte Stabführung von Horst-Tanu Margraf schuf ein schwungvoll bewegtes Klangbild, in das die dominierenden Stimmen von Kurt Theo Ritzhaupt in der Titelpartie und Anneliese Bentje, die einen jugendlichen Sopran von wundervoller Klarheit und Süße ihr eigen nennt, eindrucksstark eingebettet sind.

Friedrich W. Herzog.

Wuppertal: Wenn es Theaterleiter gibt, die immer wieder auf den Mangel an zeitgenössischen komischen Opern hinweisen, so muß ihnen gesagt werden, daß es nicht so schlimm damit bestellt ist. Nachdem erst kürzlich „Die Kleinstädter" des Sudetendeutschen Theodor Veidl einen eindeutigen Erfolg in Dortmund davontrugen, hat jetzt Arthur Kusterer (geb. 1898 in Karlsruhe) mit dem „Diener zweier Herren" einen gleichen Heiterkeitserfolg zu verzeichnen. Der Komponist hat sich nach der gleichnamigen Komödie Goldonis ein bühnengerechtes Textbuch gezimmert. Die beherrschende Rolle des Truffaldino, der als Diener von zwei Herren Wasser auf beiden Schultern trägt, ist in ihrer komödiantischen Komik tragfähig genug, um die Knoten des Spieles zu lockern und zu binden. Am Ende findet jeder Topf seinen Deckel, und niemand ist darüber böse, daß ein paar Geprellte sich mit dummen Gesichtern in ihr Schicksal ergeben. Die Musik hält das lustige Geschehen, das seine innere Spannung aus dem Wechsel von komischen Buffonerien und seriöser Lyrik gewinnt, nicht auf. Schon die Einleitung ist von einer unerhört vorwärtstreibenden Prägnanz. Dabei ist die Musik nicht zu schwer und nicht zu leicht, so recht das, was ein unbefangenes Ohr aufnehmen und verarbeiten kann. Sie ist kurzweilig wie der Stegreifcharakter der Handlung. In dieser Partitur stehen endlich einmal wieder Ensemblesätze voll blühender melodischer Erfindung. Kusterer zieht alle Register moderner Orchestertechnik, ohne mit dem Pfunde seines Vorbildes Richard Strauß zu wuchern. Seine Lyrik klingt edel und gefühlvoll, aber sie ist frei von aller Sentimentalität. Die Elementarkraft zeitgemäßer Tanzrhythmen ist geschickt in den Stil einbezogen, der trotz der Rückkehr zu geschlossenen Nummern dem Improvisatorischen freie Entfaltungsmöglichkeiten gibt. Tempo in der Handlung und Tempo im Stil sicherten der Premiere ein frohes Echo. Klaus Nettstraeter dirigierte nervig und energisch, Max Haas' Regie hielt das Spiel in den Grenzen charakterkomischer Wirkungen. Karl Walther beherrschte das flüssige Parlando der Titelpartie mit musterhaft phrasierter Leichtigkeit. Vilma Peers jugendliche Schönheit, Willi Wolffs schlanker Kavalierbariton und Olga Witts Koloraturkünste waren vortrefflich eingesetzt.

Friedrich W. Herzog.

Konzert

Berlin.

Der bekannte Oratorientenor Heinz Marten sang in einem Liederabend Schubert und Wolf, und man mußte überrascht sein von der Größe, die

seine Stimme entwickelt. Die künstlerische Gestaltung steht bei ihm auf außerordentlicher Höhe. Störend wirkt allerdings ein gelegentliches Zurücknehmen des Tons. Marten und sein Begleiter Friedrich Rolf Albes wurden gefeiert.

Ein anderer Tenor, Louis Graveure, ehemals Bariton, spielt zwar mit der Höhe, aber man spürte in der zweiten Hälfte des Abends eine Ermüdung der Stimme. Graveure stellt Vortragsfolgen auf, die Seltenheiten und Ungewohntes bevorzugen, und sein Vortrag ist in höchstem Grade durchgeistigt, so daß der Eindruck stets groß ist. Überraschend stark wirkte eine Folge von Liszt-Liedern. Meisterhaft stand Michael Raucheisen dem Sänger zur Seite.

Der in Paris ansässige polnische Pianist Niedzielski führte sich mit einem Chopin-Abend gut ein. Sein Spiel mutet in der unaufdringlichen Vortragsart fast deutsch an. Durch seine gewissenhafte, ruhige Spielweise, die überlegen gestaltet, erhielt er überzeugten Beifall.

Kammermusik im verdunkelten Saal spielte das Lutz-Quartett unter Mitwirkung von Claudio Arrau. Cesar Francks Quintett lag den Künstlern mehr als das überströmende Musikantentum Dvoraks. Das Lutz-Quartett ist auf dem Wege zur Meisterschaft. Arrau hatte am Flügel die größere Genauigkeit, eine schöpferische Werktreue voraus.

Unter dem Protektorat des schweizerischen Gesandten ging ein Konzert mit Werken lebender Schweizer Komponisten vor sich, das einen interessanten Einblick in das Gegenwartsschaffen der Schweiz gestattete. Robert F. Denzler leitete den Abend mit dem Berliner Philharmonischen Orchester. Den stärksten Eindruck hinterließ Othmar Schoecks Märchenspiel „Vom Fischer un syner Fru", dessen Text er aus dem Dialog des Märchens in der Grimmschen Sammlung herausschälte. Die konzertmäßige Darbietung ließ die satztechnische Meisterschaft, die Lebendigkeit des Einfalls und weise Ausnützung des großen Orchesterapparates durch Schoeck erkennen. Die Form ist so kunstvoll und folgerichtig durchgeführt, daß man auf den ersten Blick Bedenken haben könnte, aber die ganze Partitur ist mit dem Herzen geschrieben, so daß die unmittelbare Beziehung zum Hörer nirgends verloren geht. Der Genfer Tenor Ernest Bauer sang mit großer Überlegenheit die schwierige Partie des Mannes, Maria Bernhard-Ulbrich (Zürich) war eine ebenbürtige Partnerin. Felix Loeffel (Bern) setzte seinen schönen Baß für den Butt ein. Ein Klavierkonzert von Frank Martin beschritt teilweise recht atonale Bahnen. Die Musik erhielt ihr Gepräge von dem Reichtum an Dissonanzen. Anders gibt sich die 2. Sinfonie von Fritz Brun, der einen rauschenden Orchesterklang in der Art der neudeutschen Schule entfaltet. Im Formalen besitzt Brun einen Elan, der ihm überall die Wirkung sichert. Die romantisch durchglühten melodischen Wendungen brahmsischer Prägung läßt er ausschwingen.

Georg Kniestädt führte mit der von ihm geleiteten Kammermusik-Vereinigung der Staatsoper wieder seltene und vergessene Musik auf. Conradin Kreutzers „Grand Septetto" in Es-Dur für vier Streicher mit Klarinette, Fagott und Waldhorn ist eine Art Serenadenmusik in sechs Sätzen, die einen eigenen Reiz aus der Mischung der Klangfarben der Instrumente zieht. Die Musik ist etwas verblaßt, aber Kniestädt und seine hervorragenden Partner verhalfen dem Werk ebenso zu wirklichem Leben wie dem schönen, romantischen Sextett für Klavier und Bläser, Werk 6, von Ludwig Thuille.

Edwin Fischer spielte als Hauptwerk seines Klavierabends Beethovens Diabelli-Variationen in einer aufwühlenden Art, die nicht nur offenbar werden ließ, wie weit Beethoven mit der Variationenfolge in Neuland vorstößt, sondern die auch das ungestüme Temperament und die verinnerlichte Lyrik des Anschlagmeisters Fischer zeigte.

Anläßlich des 75. Geburtstages von Josef Reiter wurde seine „Goethe-Sinfonie" von Heinrich Steiner mit dem Orchester des Reichssenders Berlin in der Philharmonie aufgeführt. Die in ihrer Dauer monumentale Sinfonie (mit Chorfinale) hinterließ starken Eindruck. Die einzelnen Sätze tragen Überschriften, die den Charakter der Musik umreißen.

Paul Graener ist 65 Jahre alt geworden. Die Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer führte zu seinen Ehren im Hause der Kameradschaft der deutschen Künstler ein Kammerkonzert durch, bei dem Albert Fischer mit Galgenliedern nach Morgenstern den stärksten Eindruck erzielte. Reichskulturwalter Hans Hinkel hielt die Geburtstagsrede, die von Freundschaft und Herzlichkeit getragen wurde. Meister Graener wurde von der Fülle der Gratulanten fast erdrückt.

Werke lebender Meister spielte Georg Kulenkampff in einem Sonatenabend mit Siegfried Schultze als Partner. Da hörte man eine problematische, aber musikalisch starke Sonate von Honegger, die einen Höhepunkt in dem Prestosatz enthielt. Die H-Moll-Sonate von Respighi vereinigt italienische Melodik mit einer kunstvollen

sinfonischen Verarbeitung. Pfitzners e-Moll-Sonate mutet bereits klassisch an. Kulenkampff bewährte sich als der bedeutendste deutsche Geiger unserer Zeit.

Ein Beethovenabend des Philharmonischen Orchesters unter Eugen Jochum brachte eine saubere Wiedergabe der Pastorale in einem besinnlich-gemütvollen Musizieren. Eduard Erdmann spielte das Es-Dur-Konzert sehr sachlich und recht nervös. Es gab eine Menge Schönheitsflecken, die man bei Erdmann nicht gewohnt ist. Er machte es Jochum nicht leicht, das Orchester seinem eigenwilligen Vortrag entsprechend zusammenzuhalten.

Herbert Gerigk.

Aus dem Dezember gibt es noch das Großkonzert der Hitlerjugend und Leibstandarte zugunsten des Winterhilfswerks nachzutragen. Das künstlerische Erlebnis, das von dieser Musik der Gemeinschaft ausstrahlt, fand seinen Widerhall in den Herzen der vielen Tausende, die die weite Deutschlandhalle füllten. Es zeigte sich, daß der Riesenraum auch z. B. für Streichmusik keine unüberwindbaren akustischen Probleme bietet. Das Orchester war auf 300 Mann verstärkt worden, der Chor umfaßte über 2000 Jungen und Mädel aus HJ., BDM. und Jungvolk. Die unermüdliche Probenarbeit hatte sich gelohnt, und es darf hier neben dem idealen Erfolg auch der starke künstlerische Eindruck hervorgehoben werden, der aus dieser als Bekenntnis zu kämpferischer Bereitschaft und Kameradschaft dargebotenen Musik, namentlich den nach einem neuen, artgemäßen Stil strebenden zeitgenössischen Chören sprach. Im ersten Teil des Konzertes, das durch die Anwesenheit des Führers besondere Weihe erhielt, kam Instrumentalmusik zu Gehör, darunter die als ältestes Zeugnis deutscher Heeresmusik wichtigen Feldstücke von Heinrich Lübeck aus dem Jahre 1589. Besonderen Beifall und die Anerkennung des Führers erhielt ein Marsch von Erich Schumann „Der Blomberger", der wiederholt werden mußte. Die für Berlin neue A-Dur-Sinfonie von Friedrich dem Großen schloß sich an, und Händels machtvoller Streicherklang, den der Orchesterleiter Leibstandarten-Obermusikmeister Müller-John wirkungsvoll betonte, leitete zu dem vokalen Teil des Abends über, klangfrisch von der Jugend unter Leitung von Bannführer Wolfgang Stumme gesungenen, zumeist vom Blasorchester begleiteten Marsch- und Kampfliedern von Altendorf, Napierski, Baumann, Spitta und Blumensaat.

Im ersten Sonderkonzert des Philharmonischen Orchesters war der jugoslawische Dirigent Lovro von Matacic zu Gaste, eine ebenso urwüchsig-musikantische wie kraftvolle disziplinierte Musikerpersönlichkeit. Matacic ist erster Opernkapellmeister in Agram (Zagreb) und hat sich große Verdienste um die Aufführungen deutscher Musik in Jugoslawien erworben. In den beschwörenden, suggestiven Gesten, dem drängenden Temperament äußert sich der geborene Theaterkapellmeister, der wiederum bei Bruckner mit aller Inbrunst und Innerlichkeit den Tiefen des großen deutschen Sinfonikers, oft mit sehr breiten Zeitmaßen, nachspürt. Die 4. Sinfonie, die „Romantische", kam dabei unproblematisch, mit sicherer Erfassung des Wesentlichen, groß in den Steigerungen und dynamisch fein abgetönt zur Wiedergabe.

Dem internationalen Kulturaustausch, in dessen Zeichen das diswinterliche Konzertleben Berlins zum guten Teile steht, galt auch das von der Preußischen Akademie der Künste in der Philharmonie veranstaltete deutsch-französische Austauschkonzert, das unter dem Protektorat des französischen Botschafters stand. Es war die deutsche Gegenleistung für das im Juli 1936 in Vichy, dem sommerlichen Musikzentrum Frankreichs gegebene Konzert mit Werken deutscher zeitgenössischer Komponisten. Fünf der namhaftesten französischen Komponisten — außer Debussy — aus einer Zeitspanne von über 100 Jahren waren vertreten, also ein wesentlicher Abschnitt der neueren französischen Musik. Als Dirigenten hatte man Albert Wolff, den Leiter der berühmten Pasdeloup-Konzerte und einen der führenden Musiker Frankreichs, gewonnen, so daß die Wiedergabe der Werke gleichsam authentischen Charakter hatte.

Eins der erfreulichsten Orchesterwerke der letzten Zeit lernte man in Max Trapps 5. Sinfonie kennen, die Hermann Abendroth nach ihrer kürzlich erfolgten Braunschweiger Uraufführung jetzt auch in der Philharmonie zu Gehör brachte. Trapp hat heute den Weg von der stilistischen Mannigfaltigkeit zur reifen Meisterschaft gefunden. Temperament, Musizierfreudigkeit und Formkraft sind heute zu schöner Einheit ausgeglichen, wie es schon das „Konzert für Orchester" bewiesen hatte. Die neue F-Dur-Sinfonie strebt bewußt eine klassische Haltung an. Es ist nicht Gekünsteltes an ihr. Der Strom der melodischen Erfindung fließt ungehemmt, eine wechselvolle Rhythmik gibt den auch kontrapunktisch reich gewürzten vier Sätzen Schwung und Auftrieb. Die thematische Arbeit erscheint bei aller kunstvollen Verknüpfung ohne Problematik, so daß diese Sinfonie, die in Abendroth einen kraftvoll musizierenden Interpreten fand, auch bei dem breiteren Konzertpublikum leicht Eingang finden dürfte. — Eine junge ausländische Geigerin, Amerikanerin tschechischer Her-

kunft, begeisterte in demselben Konzert die Hörer durch ihr ungestümes Virtuosentemperament. In Dvoraks Violinkonzert siegte Julia Bustabo durch ihre jugendliche Genialität und Unbekümmertheit, der auch tonliche Unebenheiten wenig anhaben konnten.

Die Meisterkonzerte der NSG. „Kraft durch Freude" bieten ihren Hörern vielseitige Programme. So kam kürzlich der Norweger Harald Saeverud mit seiner c-Moll-Sinfonie zu Worte, einem auf der Gegensätzlichkeit tragischer und ländlich heiterer Gedanken aufgebauten Werk. Es wurde von den Philharmonikern unter Leitung eines jungen norwegischen Dirigenten Olav Kielland-Oslo gespielt, der sich als ein Vollblutmusiker und Orchesterführer von Rang erwies. Seine frische, überzeugende Art des Dirigierens erprobte sich auch an der 4. Sinfonie von Brahms. Als Solistin dieses Konzertes wußte Erna Berger, die ausgezeichnete Koloratursängerin der Staatsoper, in einem altnorwegischen Volkslied und in einer Weber-Arie aus „Juez de Castro" zu begeistern.

In den Morgenkonzerten mit der Kapelle der Staatsoper bietet die Berliner Konzertgemeinde ihren Mitgliedern erlesene Werke der sinfonischen Literatur. Das zweite Konzert leitete Robert Heger, der mit Beethovens 8. Sinfonie und dem ausgedehnten „Heldenleben" von Richard Strauß klassich vollendete und modern-problematische Orchesterkunst bot. Webers Euryanthen-Ouvertüre leitete das Konzert ein, das auch der Solistin Margarete Klose mit Regers tiefgreifender, gesanglich schwieriger Vertonung der Hölderlin-Ode „An die Hoffnung" eine nicht leichte Aufgabe stellte, die jedoch von unserer Staatsopernaltistin in vorbildlicher Weise gemeistert wurde.

Mit drei Festkonzerten begeht in diesem Jahre der Berliner Lehrergesangverein das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens. Künstlerisch verbindet sich mit dem Berliner Lehrergesangverein, der unter seinem jetzigen Dirigenten Karl Schmidt die unter Felix Schmidt und Hugo Rüdel erworbene große Tradition zielbewußt fortführt, seit Jahrzehnten der Begriff von Höchstleistungen auf dem Gebiet des Männergesanges. Aber es verdient auch hier nachdrücklich hervorgehoben zu werden, daß diese künstlerische Tätigkeit stets im Dienst von Volk und Vaterland stand. Auch in der schlimmsten Nachkriegszeit ist der Verein mutig und unbeirrt für deutsche Art und Kunst eingetreten und hat in vielen, oft gefahrvollen Grenz- und Auslandsfahrten zur Zeit der Abstimmungskämpfe diese Gesinnung im kämpferischen Einsatz für das bedrohte Deutschtum durch die Tat bewiesen. Anläßlich der Jubiläumsfeier hob der Vereinsführer Rektor Brauner die Bedeutung des deutschen Männergesanges und der Art seiner Kunstbetätigung: Pflege des Volksliedes und des künstlerisch anspruchsvollen Chorsatzes — in unserer Zeit hervor und forderte die Jugend zur Mitarbeit auf.

Die Bedeutung dieses Jubiläums wurde weithin sichtbar dadurch unterstrichen, daß der Führer dem zweiten Festkonzert beiwohnte. Es war dem zeitgenössischen Chorschaffen gewidmet und brachte neben den monumentale Wirkungen anstrebenden Chören von Moldenhauer und machtvollen Liedern aus dem „Zyklus der neuen Front" von Richard Trunk auch einige Uraufführungen. Meister Paul Graener wurde durch die Uraufführung von drei Liedern nach Gedichten von Hermann Löns geehrt, Gesänge, die meisterhaft den Volkston treffen und bald zu den ständigen Werken der Männerchor-Literatur gehören dürften. Einen besonderen Erfolg errang Friedrich Welters Chorwerk „1918" nach Worten von Eugen Schmahl. Das Werk, das in zwei musikalischen Bildern: „Ein Kriegsgefangener kehrt heim" und „Rückblick-Vision" den Gedanken der Kameradschaft und des Glaubens an Deutschland gestaltet, ist mit hoher musikalischer Könnerschaft geschrieben. Der Aufbau von den aus der Ferne aufklingenden Rufen der marschierenden Bataillone bis zu den dramatischen Steigerungen der Höhepunkte überzeugt durch die Folgerichtigkeit der musikalischen Gedanken und die Meisterung der Ausdrucksmittel. Es ist ein Werk, in dem sich Tiefe der Empfindung und musikalische Gestaltungskraft sehr glücklich die Waage halten.

Klavierkunst in schöpferischer Nachgestaltung brachte das 4. Meisterkonzert der Berliner Konzertgemeinde. Konrad Hansen spielte ein klassisch-romantisches Programm von Bach bis Brahms. Wer Hansens musikbesessene und geistig formende Art des Klavierspiels kennt, der weiß, daß er die Entwicklungslinie dieser Vortragsfolge mit überzeugender Einheitlichkeit, klarer Herausarbeitung der Wesenszüge und musikantischem Schwung ziehen kann.

Hermann Killer.

Ihren einzigen Klavierabend in diesem Winter gab Elly Ney im großen Saal der Philharmonie. Die Vortragsfolge brachte von Mozart die Fantasie in c-Moll und die Große c-Moll-Sonate. Mit diesen beiden Werken, deren Struktur und Größe des Ausdrucks sie zu den überragenden Klavierkompositionen stempeln, hat Mozart jene Plattform geschaffen, auf der Beethoven mit seinen Klavierwerken fußen konnte. Daß die Beethoven-

Interpretin Elly Ney gerade diese Werke für ihr Programm gewählt hatte, liegt in der inneren geistigen Verwandtschaft begründet. Es folgte dann die große Fantasie in C-Dur op. 15 von Franz Schubert. Danach spielte Elly Ney in freier Wahl Werke von Chopin.

Die griechische Pianistin Anna Antoniades, die sich im Bachsaal hören ließ, verfügt über ein technisch ausgezeichnetes Rüstzeug. Ihre Werkauffassung und Wiedergabe fußt auf dem Grund einer gesunden Musikalität. Die Künstlerin errang sich mit ihrem anspruchsvollen Programm stärkste Anerkennung.

Eine große Zuhörergemeinde lauschte den Darbietungen des spanischen Pianisten José Cubiles im Bechstein-Saal. Die von ihm gespielte Toccata und Fuge von Joh. Seb. Bach in d-Moll kam in breiter Würde zur Geltung. Hatte Cubiles seine Zuhörerschaft mit den ersten Werken in seinen Bann gezogen, so riß er das Publikum mit dem Vortrag spanischer Klavierwerke in einen Sturm der Begeisterung.

In der Singakademie wartete die Pianistin Cäcilie Zehnt-Potthast mit einer Vortragsfolge auf, die sich wohltuend abhob von dem, was man sonst im allgemeinen an Klavierabenden zu hören bekommt. Sie bewältigte das anspruchsvolle Programm dank ihrer geistigen Beweglichkeit mit sicherem Können und innerer Reife.

Rudolf Sonner.

Besondere Beachtung fand ein Sonderkonzert der NS.-Kulturgemeinde mit dem Landesorchester Berlin unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg im Treptower Spreegarten, dessen weitgefaßtes Programm den zahlreichen Hörern viel Freude bereitete. Rudolf Schulz-Dornburg hielt das Orchester straff zusammen und sorgte für eine charakteristische Darstellung. Wuchtig und dramatisch arbeitete er Richard Wagners Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" heraus, die neben Smetanas sinfonischer Dichtung „Die Moldau" im Mittelpunkt des Abend stand. Saubere solistische Leistungen bekam man in Mozarts „Concertante Sinfonie" für 4 Soloinstrumente und Orchester zu hören, für deren Solopartien sich erfolgreich die Orchestermitglieder Rast, Knobel, Hübner und Gohlke einsetzten. Auch mit dem virtuosen Spiel von Wilhelm Golz auf dem Kontrabaß mußte man zufrieden sein, der Bottesinis „Duo concertante" zusammen mit dem Geiger Johann Horvath äußerst schwungvoll zum Erklingen brachte.

Glücklich und harmonisch war das Zusammenwirken aller Kräfte im Konzert zum Besten der Richard-Wagner-Stipendien-Stiftung im Saal des Deutschen Presseklubs, das Lieder und Kammermusik von Brahms, Beethoven und Schumann brachte. Tief verinnerlicht musizierten Felicia Dietrich (Klavier) und Tibor de Machula (Cello) zusammen. Im Brahms-Trio H-Dur op. 8 ordnete sich der für Siegfried Borries einspringende Gustav Havemann überraschend gut in die Gemeinschaft beider Künstler mit ein.

Tilla Briem, die Leider von Brahms und Schumann sang, besitzt ein tiefes Empfinden, dem sie stärksten Ausdruck verlieh.

Der 25. Abend des Hilfswerkes für Deutsche Kunst war den Werken Beethovens gewidmet. Vor allem erfreulich waren die Leistungen junger Kräfte, die neben Meistern des Gesanges und des Klavieres wie Paul Lohmann und Rudolf Schmidt in Ehren bestanden. Die junge Geigerin Käte Grandt spielte die Frühlingssonate und die G-Dur-Romanze mit schönem leuchtenden Ton und wahrhaft beschwingt. Besonders gelungen war das Zusammenspiel mit dem begabten Pianisten Günther Plagge.

Hans Münch-Holland hatte die Fis-Moll-Sonate in einem Satz von Jean Huré (1903 komponiert) auf sein Programm gesetzt. Als Cellospieler von Rang wies er sich in der Gestaltung der drei von Kodaly äußerst geschickt bearbeiteten Choralvorspiele Bachs aus. Hans Martin Theopold, der begleitete, stand nicht zurück.

In der Singakademie hörte man die bulgarische Pianistin Liliana Christowa, deren virtuose Technik vor allem in Werken französischer Impressionisten zur Entfaltung kam. Aber auch für romantische Musik, wie für Schumanns Kreisleriana-Klavierstücke besitzt diese Pianistin Verständnis.

Als temperamentvolle, technisch zuverlässige Pianistin wies sich Carla Hempl aus, die in einem Gemeinschaftskonzert Hermine Behms zusammen mit dem Baritonisten Hans Schillings musizierte. An dem durchsichtigen Spiel der Abegg-Varitionen von Schumann hatte man seine Freude. In zwei Konzerten junger Künstler lernte man wiederum einige begabte hoffnungsvolle Kräfte kennen. So war Franz Lösgen den gewaltigen Anforderungen der h-Moll-Sonate von Franz Liszt technisch gewachsen und versuchte darüber hinaus dem Werk Form und Farbe zu geben. Die junge Geigerin Hildegard Korn blieb bei der Wiedergabe der d-Moll-Sonate von Brahms für Violine und Klavier gleichfalls nicht an Äußerlichkeiten haften. Ihr Geigenton, im ersten Satz

noch unsicher, gewann im Adaggio an Wärme und Tiefe. Recht geschickt begleitete Jürgen Uhde. Der Flötist Gert von Reeken blies eine reizende Suite von Paul Graener, deren stillvergnügte Stimmung und deren melodische und rhythmische Einfälle in dieser beschwingten Wiedergabe gut zur Geltung kamen. Wolfram Becker begleitete. Der noch junge Pianist Günther Weinert ist zweifellos eine gute Begabung, und im frischen Draufgängertum scheut er sich keineswegs vor technischen Schwierigkeiten. Für ihn ist zunächst die Ausarbeitung eines kultivierten Anschlages von Bedeutung.

G. Schultze.

Breslau: Als der neue Generalmusikdirektor Philipp Wüst am Beginn der Spielzeit gefragt wurde, warum er seine Stellung in Mannheim mit der Breslauer vertauscht habe, gab er an, daß ihn die hier mögliche umfangreiche Konzerttätigkeit gelockt hätte. Wüst leitet nicht nur die Sinfoniekonzerte der Schlesischen Philharmonie, sondern — anscheinend mit besonderer Liebe und Freude — die Kammersinfoniekonzerte. Diese sind für Breslau eine noch verhältnismäßig junge Einrichtung. Ihre Entstehung verdanken sie dem früher in Breslau tätigen Universitätsprofessor Max Schneider, der als erster auf den Gedanken kam, alte Musik im Saale des friederizianischen Barockschlosses aufzuführen, um eine Einheit zwischen Musik und Raum zu schaffen. Unter allerhand Versuchen, z. T. in spielerischer Art, wurde dieser Gedanke fortgeführt, und Philipp Wüst findet jetzt die wirklich überzeugende Einheit zwischen Musik, Raum und Wiedergabe. Er ist keineswegs ein einseitiger Liebhaber alter Meister, noch viel weniger ein Kapellmeister, der sich gelegentlich an Museumsstücken gütlich tut, sondern ein Musiker, der zwischen lebendigen Werten und musealen Schaustücken scharf zu unterscheiden vermag. Was er aufführt, und wie er es aufführt, das ist alles mit feinstem Klangsinn erspürt und abgewogen. Er darf es sogar wagen, in einem Konzert eine Sinfonie des Stamitzschülers Branz Beck und die Sinfonia domestica von Rich. Strauß nebeneinander zu stellen. Beides klingt herrlich, künstlerische Gestaltungskraft überbrückt Jahrhunderte.

An Neuheiten brachte er das Konzert für Orchester, Werk 32, von Max Trapp und Variationen über ein eigenes Thema, Werk 36, von Edward Elgar. Die klaren, leicht auffaßbaren Gedanken Trapps sind in dem Konzert in blühenden Orchesterklang eingebettet, Elgars Tonsprache ist gewählt, vornehm, aber nicht von unmittelbar wirkender Eindringlichkeit.

Breslau erlebte Pfitznertage. Nicht zum ersten Male, aber diesmal besser vorbereitet als sonst. Pfitzner dirigierte wieder eine Schumannsinfonie und eigene Werke, und zwar leitete er unser sehr entwicklungsfähiges Rundfunkorchester. Als Ausleger und Schöpfer wurde er nicht nur verstanden, sondern bejubelt. Er fand auch Gelegenheit, zur Jugend zu sprechen. An einem von der Schlesischen Landesmusikschule veranstalteten Abend hielt er einen Vortrag über Carl Maria von Weber. Was er sagte, wird den Hörern unvergeßlich bleiben. Neben den zahlreichen Konzerten auswärtiger Größen stehen bescheiden, aber für die heimische Musikkultur wichtig, die Aufführungen der ortsansässigen Künstler. Besonders erwähnenswert das Konzert des Breslauer Klaviertrios, dessen stärkste Kraft der ausgezeichnete Pianist Manfred Ewers ist, und der Kompositionsabend von Paul Mittmann. „Nur" ein Musikliebhaber — von Beruf Jurist — aber ein künstlerisch gesinnter, idealistischer Mensch, der zu eigener und anderer Freude wertvolle Kammermusik und Chöre schreibt. Solche Naturen sind für das Musikleben einer Provinzstadt anregender als anspruchsvolle, kritikgeladene Nur-Genießer.

Rudolf Bilke.

Dresden: Das Dresdner Musikleben wird sehr stark durch die Persönlichkeit und das Wirken Paul van Kempens bestimmt, der das Orchester der Dresdner Philharmonie in zwei Jahren zu einem erstklassigen Orchesterkörper herangezogen hat und noch immer mit Fanatismus und Ausdauer daran arbeitet, es zu vervollkommnen. Aus den bisherigen Anrechtskonzerten darf hervorgehoben werden, daß auch die zeitgenössische deutsche Musik gebührenden Anteil neben den Werken der Klassik und Romantik erhielt. Da die jungen deutschen Komponisten wieder wie jedes Jahr in zwei Konzerten am Schluß der Saison zu Wort kommen werden, wird im Laufe des Winters die ältere Generation berücksichtigt. So hörte man bis jetzt Paul Graeners Sinfonia breve und Max Trapps Sinfonische Suite.

Eine zweite Reihe der Dresdner Philharmonie ist den „Meistern des Auslands" gewidmet. In der Wahl der Novitäten hatte van Kempen gleich beim ersten Konzert eine glückliche Hand. Er stellte uns den bislang ganz unbekannten Belgier Marcell Poot mit seiner spritzigen, beschwingten, wirklich „Heiteren Ouvertüre" vor. Er vervollständigte unsern Begriff von des Italieners G. F. Malipiero, im Gesamtbild der neuen Musik sehr wichtigem Werk durch die Uraufführung der „Vier Inventionen für Orchester", sehr konzentrierten, logisch scharfen, im Klang-

lichen bis zur schier barbarischen Härte vorstoßenden Studien, er zauberte uns das Tongemälde „Paris" des Engländers Frederick Delius vor Augen (im wahrsten Sinne des Wortes: vor Augen).

Ein paar neue Werke, denen wir bei Mauersberger und seinem Kreuzchor begegneten: Zum Totensonntag hörte man zwei Teile aus Hugo Distlers Motettenkranz „Geistliche Chormusik", die knapp gefaßte, eindringlich-ernste Motette „In der Welt habt ihr Angst" und die visionär ausladende „Wachet auf, ruft uns die Stimme". „Neu" auch eine Motette von Johann Bach, dem Stammvater der „Erfurter Bache", ein überraschend kühnes Stück für zwei Chöre (Fernchor), ein schattenhaftes Totentanzblatt. Zusammen mit dem Bachverein führte der Kreuzchor unter Mauersbergers Leitung Bruno Stürmers „Requiem" auf, doch gewährte die Unzulänglichkeit eines Teiles der Solisten keinen ungetrübten Einblick in das nach Höchstem greifenden Werk. Der Kreuzkirchenorganist Herbert Collum, auch er ein Stolz des Organisten-Nachwuchses, gedachte mit verschiedenen Aufführungen des vor kurzem verstorbenen Leipziger Komponisten Karl Hoyer, der auf dem Gebiet der Orgelkomposition etwas zu sagen hatte.

Auch in den repräsentativen Opernhauskonzerten gab es einige Neuheiten zu hören. Einmal stellte Karl Böhm, dem wir die ungebrochene Fortführung der großen Tradition danken, Egon Kornauths farbenreicher, pompös ausgestatteter „Sinfonischer Ouvertüre" Joh. P. Thilmans „Vorspiel und kleines Konzert" gegenüber. Dieser junge Dresdner, ein Grabner-Schüler, kennt keine Konzessionen an den schönen Klang, ihm ist es um die Klarheit und Folgerichtigkeit der Linie zu tun, die in der Instrumentation noch schärfer herausgearbeitet wird. Im letzten Konzert setzte sich Böhm für die 3. Sinfonie des Holländers Henk Badings ein, die schon auf dem Wiesbadener Musikfest berechtigtes Aufsehen erregt hatte.

Karl Laux.

Düsseldorf: Im Gegensatz zur Oper war im Konzertleben Düsseldorfs ein besonders starker Auftrieb zu verspüren. Namentlich waren es die vielen bekannten Namen internationaler Berühmtheiten, die dem Konzertprogramm des Winters Abwechslung und Anziehungskraft gaben. Gigli, Schaljapin und Maria Müller fanden dabei ebenso ausverkaufte Säle und begeisterte Aufnahme wie Alfred Cortot, Frédéric Lamond und Raoul Koczalski bei ihren Klavierabenden.

Zum ersten Male weilte das Reichssinfonieorchester im Gau Düsseldorf, wo es in verschiedenen Städten eine Reihe von Werkkonzerten und Abendkonzerten durchführte. Der Abend in der Düsseldorfer Tonhalle bescherte dem tüchtigen Klangkörper einen großen Erfolg. Besonderen Beifall erntete Erich Kloß für die Wiedergabe des Es-Dur-Konzertes von Liszt, dessen Klavierpartner, gleichzeitig dirigierend, mit zuchtvoller Energie spielte.

Wenige Tage später hörte man Liszts zweites Klavierkonzert (A-Dur) von dem Düsseldorfer Pianisten Willi Hülser, der mit schöner Konzentration auf das Wesentliche und auf äußere Virtuoseneffekte verzichtend spielte. Im übrigen betonte das Programm des Lisztkonzerts die Vielseitigkeit des Lisztschen Schaffens; der heute etwas verblaßte „Orpheus", als Beispiel der subjektiv-ausdrucksbeladenen religiösen Musik der 13. Psalm (Tenorsolo: Karl Friedrich), die das Orchester unter Hugo Balzers Leitung mit geradezu triumphaler Virtuosität „hinlegte".

Im letzten Städtischen Sinfoniekonzert vermittelte Balzer die Bekanntschaft mit Max Trapps wertvollem Konzert für Orchester, einer der erfolgreichsten und zweifellos gediegensten zeitgenössischen Kompositionen, die auch in Düsseldorf einen starken Erfolg zu verzeichnen hatte.

Kurt Heifer.

Freiberg i. Sa.: Der Ortsverband der NS-Kulturgemeinde erfreut auch jetzt wieder mit einer Reihe Sinfoniekonzerte, deren erstes die stattliche Besucherschaft mit klassischer und zeitgenössischer Kunst beglückte. Mozarts Ouvertüre zur „Entführung aus dem Serail" bildete den Anfang und Beethovens Siebente das sinfonische Hauptwerk des Abends. Der zweite (moderne) Teil brachte Paul Graeners Comedietta, Werk 82, ein Divertimento von einem Freiberger, Max Dehnert, und am Schluß Max Regers Lustspielouvertüre, Werk 120. Das Freiberger Stadttheater-Orchester zeigte sich unter seinem gewissenhaften Dirigenten Willy Schabbel allen Aufgaben bemerkenswert gewachsen. — Um alle Volksgenossen für die edle Musik zu begeistern, um sie zu verständnisvollen Konzertbesuchern heranzubilden und zugleich zu eigener häuslicher Musikbetätigung anzuregen, veranstaltet unser NSKG.-Ortsverband neuerdings regelmäßige Kunsterziehungsabende, in denen allgemeinverständliche, bildende Vorträge über verschiedene Fachthemen gehalten und anschließend praktische Musikvorführungen aus den betreffenden Bereichen mit Erläuterungen geboten werden. Eine

verheißungsvolle Neueinrichtung, die sicher Früchte tragen wird und anderen Städten zur Nachahmung empfohlen sei.

Walter Fickert.

Hamburg: Obgleich an Zahl gegenüber dem letzten Winter etwa um ein Drittel vermehrt, ergeben die Konzerte der Hansestadt in der Rückschau doch wenig Material für die vielbehauptete Lebendigkeit des Konzertbetriebes. Sie gestalten sich nach dem bleibenden Schema: Repräsentative Orchesterabende, der übliche Turnus berühmter Solisten, beide Arten mit nahezu ausschließlich klassischem Programm und ausgezeichnet von der Gunst der großen Hörermenge; daneben die schüchternen Versuche junger Künstler und viel gute Kleinarbeit, beides mit musikalischer Initiative und dafür mehr oder weniger unter Ausschluß der Öffentlichkeit.

Bemerkenswertes findet sich am ehesten im weiten Bereich der Kammermusik. So etwa bei den Konzerten des Hamburger Kammerorchesters, das neben vorbildlicher Barockmusikpflege große Aufgeschlossenheit für das zeitgenössische Schaffen zeigt. Sein erster Abend im Winter brachte unter anderem Heinrich Kaminskis reife „Musik für zwei Geigen und Cembalo", die in ihrer organischen Verbindung von barockem und modernem Geist einen ähnlich starken Erfolg erzielte wie vor anderthalb Jahren auf dem internationalen Musikfest. — Das Kammerorchester der NS.-Kulturgemeinde nimmt sich unter der Leitung von Konrad Wenk in steigendem Maße des örtlichen Musikschaffens an. Ende Januar ist sogar ein Sonderkonzert vorgesehen, das nur Uraufführungen von Hamburger Komponisten bringen wird. Am zweiten Abend des Konzertrings kam eine kleine Suite für Streichorchester von Hellmuth Vogt zur Aufführung, ein sauberes, unproblematisches Werk im Geiste der Vorklassik, freilich ohne Anspruch und Anrecht auf Eigenes.

Eine wichtige, von den Hamburger Hörern allerdings erst zum kleinen Teil erkannte und gewürdigte Aufgabe haben die neugegründeten Kammerkonzerte der Philharmonischen Gesellschaft übernommen. Als Ergänzung zu den mehr oder wenigen konventionellen Programmen der philharmonischen Sinfoniekonzerte pflegen sie zeitgenössische und selten gewordene Werke. So hörte man im zweiten Kammerkonzert Ottorino Respighis „Quartetto dorico". Der Charakter des dorischen Kirchentons mit seiner affektgeladenen Herbheit, die leicht und unmittelbar in Grellheit übergehen kann, liegt dem italienischen Musikempfinden besonders gut, und Respighi hat mit diesem thematisch wie stimmungsmäßig gleich starken Werk, dessen Einsätzigkeit sich innerlich in eine klare Vierteiligkeit aufgliedert (ungeachtet der durchgehaltenen Tonart ohne jede Einförmigkeit), eine seiner besten Kammermusiken gegeben. Im dritten Kammerkonzert gab es neben Schuberts jetzt wieder häufiger gespieltem Oktett ein Quintett für Violine, Viola, Cello, Klarinette und Horn von Heinrich Kaminski. Es zeigte alle jene Vorzüge, die Kaminski zu einer der erfreulichsten Erscheinungen unserer Moderne gemacht haben: gesundes Musikantentum, tänzerischen Schwung, unsentimentale Lyrismen und ein unbeirrbar sicheres Formgefühlt. Eine gewisse Gebrochenheit seines Humors, einige romantisch-impressionistischen Züge und die etwas krause melodische Faktur ließen vermuten, daß es sich um ein älteres Werk handelt.

H. W. Kulenkampff.

Hannover: Aus den Sinfoniekonzerten des Opernhaus-Orchesters ist die Liszt-Feier mit Walter Gieseking besonders hervorzuheben. An Werken aus dem zeitgenössischen Schaffen errang Weismanns „Sinfonie brevis" besondere Beachtung, während Fleischers Achte Sinfonie sich mit einem Achtungserfolg begnügen mußte. Das Niedersächsische Landesorchester unter der Leitung des tatkräftigen Generalmusikdirektors Fritz Lehmann setzte sich, unterstützt von der Hannoverschen Oratorienvereinigung, für eine würdige Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" ein. Die Münchener Philharmoniker mit Siegmund Hausegger an der Spitze hatten einen starken Erfolg mit der Aufführung der Siebenten Sinfonie Beethovens und Bruckners. Von den Veranstaltungen kammermusikalischer Art ist besonders ein Abend des Münchener Fiedel-Trios mit Musik aus dem Mittelalter zu nennen. Ihr Erfolg übertraf alle Erwartungen, insbesondere weil die Zuhörerschaft aus Unvorbereiteten bestand, denen dieses Gebiet denkbar fern lag.

August Uerz.

Mannheim. Die Akademie des Nationaltheater-Orchesters eröffnete ihren 137. Konzertwinter mit einem Abend, der überwiegend russischen Meistern gewidmet war. Alma Moodie spielte das Violinkonzert A-Moll von A. Glasounoff, das ihr wenig lag. Elmendorff dirigierte die 4. Sinfonie f-Moll von Tschaikowsky, die „Russische", die er mit sicherem Nachempfinden gestaltete. Außerdem brachte er ein Werk des jetzt zweiundzwanzigjährigen Breslauer Komponisten Gottfried Müller: „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied (Morgenrot)", ein Werk

von erstaunlicher kontrapunktischer Sicherheit und geschickter instrumentaler Behandlung.

In diesem Konzertwinter wurde auch die Reihe der Städtischen Chorkonzerte wieder aufgenommer, nachdem jahrelang keine Chorwerke mehr zur Aufführung gebracht werden konnten. Der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen hat in seinem neuen Leiter, Hochschuldirektor Chlodwig Rasberger, einen zuverlässigen Chorerzieher gefunden. Er brachte mit dem Nationaltheater-Orchester das „Requiem" von Mozart zur Aufführung und zeigte sich trotz der verhältnismäßigen kurzen Arbeitszeit mit dem neuen Dirigenten völlig der großen Aufgabe gewachsen. Rasberger hatte einen großen berechtigten Erfolg. Die Hochschule für Musik und Theater brachte in ihrem ersten Kammerkonzert Werke neuerer Meister, und zwar von Reger, Ottorino Respighi (als Erinnerung an seinen Tod in diesem Jahre) und Joseph Marx. Das erste Orchesterkonzert der Hochschule stand im Zeichen des 50. Todestages Franz Liszt. Unter Direktor Rasbergers Leitung leistete das Orchester saubere Arbeit. Jula Kaufmann spielte das Klaviersolo mit unbedingter technischer und musikalischer Sicherheit.

Die NS.-Kulturgemeinde veranstaltete innerhalb ihrer Kammerkonzertreihe einen Abend des Wendling-Quartetts, das ausschließlich Werke von Beethoven spielte. Aus Op. 95 f-Moll, Op. 18 D-Dur und Op. 131 cis-Moll gewann der Hörer einen umfassenden Einblick in Beethovens Quartettschaffen. Der Pianist Alfred Hoehn spielte in einem eigenen Abend eine Auswahl virtuoser Klaviermusik.

In einem Jubiläumskonzert der Christuskirche, die durch die Orgelfeierstunden bedeutenden Ruf hat, brachte Arno Landmann das vaterländische Oratorium „Der große Pflüger" zur Uraufführung. Es versucht mit den Mitteln der Kirchenmusik das Erleben des neuen Deutschlands, den Niedergang nach der Not des Krieges und der folgenden trüben Jahre und seinen Aufstieg aus eigener Kraft zu gestalten. Die Anlage ist musikdramatisch, bekannte Choräle werden leitmotivisch verarbeitet. Hohes Können und sicherste Beherrschung der kompositionstechnischen und instrumentalen Möglichkeiten gibt dem Werk stilistische Geschlossenheit. Der kraftvollen Zusammenfassung in den ersten Teilen aber steht ein Zerfließen der musikalischen Gedanken im Verlauf des Werkes gegenüber, so daß es mit seiner mehr als zweistündigen Dauer nicht den starken Eindruck vermitteln kann, den man vom Anfang erwarten sollte. Eine energische Kürzung ist notwendig. Die Aufführung beansprucht einen großen Apparat. Chor und Orchester werden herangezogen, als Solisten wirkten Alfred Herth an der Orgel, Else Landmann-Driescher am Klavier und Susanne Horn-Stoll, Hans Kohl, Walter Sturm und Wilhelm Fenten in den Sologesangspartien mit. In dieser zu langen Gestalt sicherte das Werk seinem Komponisten nur einen Achtungserfolg. C. J. Brinkmann.

M.-Gladbach: In Vertretung für den erkrankten GMD. Hans Gelbke dirigierte Theodor Wünschmann, der musikalische Oberleiter der Theater Gladbach-Rheydt, die ersten Konzerte des Städtischen Orchesters. Eine Aufführung von Wolf-Ferraris „La vita nuova" hatte das rechte Gleichgewicht zwischen dem Vokalen und Orchestralen. Ein Konzert mit Werken einheimischer Komponisten vermittelte ein mehr durch Reichhaltigkeit als durch Gehalt auffallendes Schaffensbild. Helmut Degens Festliches Orchestervorspiel mit Kinderchor kommt dem zeitgenössischen Musikwillen am weitesten entgegen. Robert Bückmanns Serenade für Orchester und Sopransolo ist als mikrophongeeignete Unterhaltungsmusik anzusprechen. Karl Kämpfs Feierlicher Marsch für großes Orchester schildert nach den Worten des Komponisten den Aufmarsch von ernsten Männern, liebreizenden Frauen und Kindern sowie stattlichen Kriegern. Friedrich Kaysels Lieder untermalen die Stimmung ihrer Texte zu einer sparsam ausgebreiteten Deklamation. Die Gesänge mit Orchesterbegleitung von Elisabeth Albers-Praetorius entziehen sich nicht nur wegen ihrer meist jüdischen Texte der Betrachtung, auch ihre pessimistisch-weltflüchtige Stimmung verweist diese privaten Bekenntnisse einer einsamen Seele in das „stille Kämmerlein", keinesfalls auf das Konzertpodium. Die Altistin Käte Hoeter, Lotte Leonhardt, eine Sopranistin von hohen Graden, und der Bariton Albert Bock sangen die Lieder mit erfolgreichem Echo. Friedrich W. Herzog.

✶ Bücher und Musikalien ✶

Franz Feldens: Musik und Musiker in der Stadt Essen. Walter Bacmeisters Nationalverlag, Essen. 1936.

Die Bedeutung der Musikgeschichten unserer Städte, zumal derjenigen, deren Überlieferung weit zurückreicht, kann gar nicht hoch genug ver-

anschlagt werden. Für die Städte selbst ist der lokalgeschichtliche Wert meist groß und für den Wissenschaftler ergibt sich aus diesen Mosaikbildern einmal eine Gesamtschau. So mag die Arbeit von Franz Feldens, der „Die Geschichte der Musik in der Stadt Essen seit ihrer Gründung im 9. Jahrhundert" entrollt, nicht nur wegen ihres Fleißes hervorgehoben werden, sondern als wichtige Quelle für die Musikübung des Rheinlandes. Den Hauptteil nimmt zwar die neuere Zeit ein, aber die frühen Jahrhunderte wurden doch durch wichtige Quellenauszüge gut beleuchtet.

Gerigk.

Wilhelm Altmann: Orchester-Literatur-Katalog. II. Band. Neuerscheinungen 1926 bis 1935 und Nachträge. Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig, 1936.

Altmanns Katalog der Orchestermusik enthält nach Gattungen geordnet alle seit 1850 im Druck veröffentlichten Musikwerke, darunter auch die Konzerte für Soloinstrumente und Orchester. Der Katalog beschränkt sich auf ernste oder sinfonische Musik. Der II. Band, der zum großen Teil aus Nachträgen besteht, bringt meist auch Angaben über die Zeitdauer und die Besetzung der Werke. Dadurch dewinnt der Gebrauchswert für alle, die mit Programmgestaltung zu tun haben. Ein wohldurchdachtes System von Abkürzungen, das denkbar übersichtlich ist, läßt auf wenigen Zeilen eine Fülle von Einzelangaben vereinigen. So ist der längst unentbehrliche Katalog auf die Höhe der Zeit gebracht worden. Gerigk.

Friedrich Wunderlich: Der Geigenbogen, sein Geschichte, Herstellung und Behandlung. J. Schuberth & Co., Leipzig. 1936.

Das Heftchen wird den meisten Geigern viel Neues sagen, denn hier spricht ein Fachmann über den Geigenbogen, seine Eigenschaften und seine Besonderheiten. Berufsmusiker wie Musikliebhaber werden gleichermaßen Nutzen aus der Schrift ziehen können. Man entnimmt ihr vor allem, daß Geigenbauer und Bogenmacher völlig verschiedene Handwerksgattungen sind. -gk.

Fr. Ernst Schulz: Die Bühnenwerke von 1933 bis 1936. Muth'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Das alphabetische Titelverzeichnis der Bühnenwerke umfaßt auch Oper und Operette. Bei den Namen der Verfasser, Bearbeiter, Übersetzer, Komponisten ist leider eine Kennzeichnung der Nichtarier unterblieben. Angaben von Verlag, Bühnenvertrieb, in vielen Fällen auch Daten über die Uraufführung verleihen dem Buch einen ausgezeichneten Gebrauchswert. -gk.

Barockmusik für Flöte und andere Instrumente:
G. F. Händel, Sonate für Querflöte und Generalbaß. Bärenreiter-Ausgabe 928.

G. F. Händel, Sonate für Oboe, Geige und Generalbaß. Bärenreiter-Ausgabe 929.

J. B. L'Oeillet, Drei Sonaten für Flöte und Generalbaß. Bärenreiter-Ausgabe 957.

C. Ph. Em. Bach, Sonaten in G-Dur und E-Moll für Flöte und Generalbaß. Bärenreiter-Ausgabe 1018.

Längsflöte und Querflöte, beide haben ihren Weg durch viele Jahrhunderte genommen. Das beginnende 18. Jahrhundert brachte erst den für die Folgezeit entscheidenden Sieg der ausdrucksreicheren, persönlicheren Querflöte, und die stillere, weniger biegsame Längsflöte geriet durch viele Generationen in völlige Vergessenheit. Die Zeit Bachs brachte demgemäß auch eine Fülle von Flötenkompositionen, die bei der Wiederbelebung der alten Musik in unseren Tagen nicht unberücksichtigt bleiben konnten.

Die Sonate für Querflöte, die W. Hinnenthal im Bärenreiterverlag veröffentlicht, ist in ihrem klangfreudigen D-Dur ein echter Händel. Mit einfachen Mitteln ist hier in der melodischen Linie eine Ausdruckskraft von höchster Intensität entfaltet. Auch der harmonische Grund sucht mit schlichten Formen auszukommen; nur selten tritt an besonderen Höhepunkten beispielsweise der verminderte Septakkord auf. Man gewinnt trotzdem den Eindruck von Gesundheit, Frische und Fülle. Bei der Sonate für Oboe, Geige und Generalbaß, ebenfalls von Hinnenthal herausgegeben, sind besonders die beiden ersten Sätze von ähnlicher Wirkung.

Sehr zu begrüßen ist ferner die Ausgabe der drei Flötensonaten von Jean Baptiste L'Oeillet (1653 bis 1728). Sie überraschen durch ihre echt künstlerische Energie und die sichere Überlegenheit, mit der hier die musikalischen Kunstmittel des 18. Jahrhunderts gehandhabt werden. Mit ihren kühn ausgreifenden und in sicherem Schwung hingeworfenen Melodiebögen, mit ihrer fließenden rhythmischen Gestalt und der eindringlich profilierten Thematik gehören sie durchaus in die Nähe der besten Kammermusik, die in dieser Zeit entstanden ist.

Schließlich ein Hinweis auf die beiden von Kurt Walther neu herausgegebenen Flötensonaten, die Karl Philipp Emanuel Bach, der berühmteste Sohn des Thomaskantors, als junger Student der Rechte in Frankfurt a. d. Oder geschaffen hat. Die frühe Entstehungszeit erklärt es, daß sie im wesentlichen noch durchaus dem hochbarocken Stil verpflichtet sind, den Philipp Emanuel als Schüler seines Vaters selbstverständlich mit höchster

Könnerschaft meistert. In einigen rhythmischen Verwicklungen und harmonischen Eigentümlichkeiten kündigt sich bereits unverkennbar die eigentümliche Welt an, in die er mit seinen späteren Werken vorstößt. So bereichern sie in interessanter Weise das Bild dieses besonders durch seine Klavierwerke in seiner Generation bahnbrechenden Bachsohnes. Karl Rehberg.

Hans Uldall: „Auftakt zur Tat" für Orchester. F. E. C. Leuckart Verlag, Leipzig.

Erst mit wenigen Werken ist der in Hamburg lebende Komponist Hans Uldall an die Öffentlichkeit getreten. Doch offenbarte er schon mit diesen Schöpfungen den Willen zu einer eigenen, zeitnahen Musizierhaltung, die dem vorwiegend musikantischen Werkideal verpflichtet ist und die auf klare gefühlsunbelastete Ausdrucksformen hinzielt. Sein Orchestersatz „Auftakt zur Tat" gründet sich auf charakteristische Themen männlicher Prägung (unterstützt durch klangherbe Quartmixturen), denen auch in ihrer übersichtlichen Durchführung eine aktivierende Wirkung nicht abzusprechen ist. Ein gewisses konzertantes Element gibt dem musikantisch unbekümmert entworfenen und dahinfließenden Stück inneren Wechsel und Farbigkeit. So stellt dieses Orchesterwerk zwar keine besonderen Probleme, aber es erfüllt durchaus seine Aufgabe. Richard Litterscheid.

Johann Sebastian Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725) — Verlagsbuchhandlung Georg D. W. Callwey in München.

Arnold Schering hat die neue Auflage von Johann Sebastian Bachs Notenbüchlein völlig neu bearbeitet, verbessert und, soweit möglich, den Originaltext wiederhergestellt, der durch den früheren Herausgeber mit willkürlichen Vortragszeichen verziert war. Außerdem versah Schering sämtliche Stücke, die deren bedurften, mit neuer Generalbaßaussetzung, so daß die achte (!) Auflage nunmehr ein dem Original weitgehend angenähertes Bild abgibt. Friedrich W. Herzog.

Karl Ditters von Dittersdorf: Kammermusik. Verlag Ernst Bisping, Köln.

Als einer der fruchtbarsten Tonsetzer des 18. Jahrhunderts ist Karl Ditters von Dittersdorf deshalb heute so wenig bekannt, weil nur ein geringer Teil seines Schaffens im Druck erschienen ist. Dabei eignen sich die vielfach wirklich lebendigen und frischen Schöpfungen besonders für häusliches Musizieren, weil die technischen Anforderungen in bescheidenen Grenzen bleiben. Wilhelm Altmann legt jetzt in einer zuverlässigen Ausgabe ein schönes Divertimento für Geige, Bratsche und Cello vor und außerdem ein trotz seiner Kürze bemerkenswertes Streichquintett (Nr. 6) aus der für König Friedrich Wilhelm II. von Preußen geschriebenen Reihe. Man sollte meinen, daß gerade die Jugend Freude an diesem Musiziergut findet. —gk.

Das Jahr des Kindes. 100 neue Lieder von Schweizer Komponisten für Schule und Haus. Herausgegeben von Rudolf Hägni und Rudolf Schoch. Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die Sammlung bildet einen schweizerischen Widerschein der deutschen Singbewegung. Im Vorwort heißt es: „Wenn wir die gebräuchlichen Liederbücher auf die Texte hin ansehen, ergibt sich, daß wir noch immer viel zu wenig Lieder für die Schule haben, die der Vertiefung des Gemeinschaftslebens dienen." Was hier an einfachen und schwierigeren Liedsätzen von Hanns Ehrismann, Carl Aeschbacher, Paul Schoop, Ernst Kunz u. a. vereinigt ist, verdient Beachtung. Deshalb verweisen wir auf die Sammlung von Liedsätzen mit und ohne Instrumenten. —gk.

* Musiker-Anekdoten *

Auch eine Kritik.

Max Reger spielte mit Wolfrum zusammen in Basel das Bachsche Doppelkonzert. Während der Hauptprobe zündete sich Reger eine Zigarette an. Darob ergrimmte der Dirigent Hermann Suter, der vor einigen Jahren verstorbene Schweizer Komponist, so, daß er abklopfte und sich das Rauchen verbot.

Reger warf die Zigarette fort mit den Worten: „Das hätte ich eigentlich wissen sollen, daß in Basel ohne Feuer musiziert wird!"

Max Reger als Soldat.

Der Duisburger Rechtsanwalt Adolf Lentz, der Max Reger kennenlernte, als er im Jahre 1897 sein einjähriges Jahr beim 80. Infanterie-Regiment in Wiesbaden abdiente, ließ sich später von dem Feldwebel der Kompanie dessen Erinnerungen an Reger aufschreiben. Der Titel lautet: „Erinnerungen an das einjährige Jahr des berühmten Komponisten Max Reger." Die Aufzeichnungen beginnen: „Als Reger bei der 1. Kompanie eintrat, wurde er zunächst mit einem Gefreiten zum Friseur Lorenz, Schwalbacherstraße, geschickt, um sich die herunterhängenden Locken schneiden zu lassen. Nach etwa einer halben Stunde kam er wieder zur Kaserne und brachte schluchzend die ihm abgeschnittenen Locken in einer Tüte mit."

Gesammelt von Friedrich W. Herzog.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Bad Bramstedt: Am dritten Abend der Veranstaltungsreihe der NSKG. gelangte durch die Kantorei unter der Leitung von Johannes Daniel das Weihnachtsoratorium von Joh. Seb. Bach zur Aufführung.

Bremen: Die Ortsgruppe Schwachhausen der NSKG., Ortsverband Bremen, veranstaltete eine Carl Maria v. Weber-Feier. Dr. Piersig entwarf ein Lebensbild des deutschen Meisters. Die Sängergilde 1882 unter Harald Wolff erfreute durch die Wiedergabe Weberscher Männerchöre. Solistin war Käte Krüger-Hoffmann. Hans Bähren machte sich um die Wiedergabe von Klavierwerken verdient. — Als Abschluß der Tagung der Reichsmusikkammer in der Kulturleistungswoche des Gaues Weser-Ems fand ein von der NSKG. veranstaltetes Konzert statt, das u. a. auch die Sinfonie in A-Moll von dem einheimischen Komponisten Eduard Nößler brachte. Eberhard v. Waltershausen dirigierte das Bremer Sinfonieorchester.

Kottbus: Im Ortsverband der NSKG. gastierte die Pianistin Erny Camardin mit Werken von Chopin, Weber und Vollerthun.

Eisenach: Das 2. Schloßkonzert der NSKG. brachte Musik des Barock, Rokoko und des Biedermeier. Die Leitung hatte Walter Armbrust.

Forst: Die NSKG. hatte mit der Veranstaltung eines Hausmusikabends durch Schüler und Schülerinnen hiesiger Mitglieder der Fachschaft III der Reichsmusikkammer einen schönen Erfolg.

Frankenholz: Alte und neue Blasmusik vermittelte die mit der Bexbacher Grubenkapelle vereinigte Frankenholzer Bergkapelle in einem Konzert der NSKG.

Frankfurt a. M.: Die NSKG. hatte zu einem Konzert ihres Kammerorchesters eingeladen. Die Leitung lag in den Händen von Prof. Josef Peischer. Als Solisten wirkten mit: Julius Müller und Erika Netto. Es kamen Werke von Händel und Bach zum Vortrag. — In einer weiteren Veranstaltung spielte das Peischer-Quartett Werke von Beethoven, Brahms und Smetana.

Freiburg i. Br.: Als Solisten für das 3. Konzert hatte sich die NSKG. den erst 14jährigen Wiener Geiger Walter Barylli verpflichtet, der Violinwerke von Brahms, Bach und Tschaikowsky spielte.

Goldberg: Die seit langem geplante Gründung eines Musikringes durch den Ortsverband der NSKG. ist nun erfolgt. Es sind fünf Veranstaltungen vorgesehen mit Orchesterkonzerten, Quartettabenden und Chorkonzerten.

Gumbinnen, Ostpr.: Die NSKG., die heimische junge Künstler besonders zu fördern trachtet, hatte für ihren zweiten Solistenabend die junge ostpreußische Geigerin Hildegard Domning verpflichtet. Ihr Begleiter Ernst Rudolph brachte eigene Kompositionen zur Aufführung.

Hagen i. W.: In dem von der NSKG. veranstalteten Sinfoniekonzert gelangten zwei Orchesterwerke einheimischer Komponisten zur Uraufführung, und zwar die Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 36 von Kurt Budde und die 5. Sinfonie in C-Moll von Carl Seidemann.

Hamburg: Im Rahmen des Konzertringes der NSKG. gab Elly Ney einen eigenen Klavierabend, wobei sie auch einigen Werken aus eigener künstlerischer Anschauung und Empfindung erläuternde Worte mitzugeben wußte. — Für einen Klavier- und Liederabend war die Kammersängerin Martina Wulf von der Hamburger Staatsoper und Prof. Dahlke-Berlin verpflichtet worden.

Hannover: Der Konzertring der NS.-Bühne hat sich ein großes Verdienst erworben, dem Schaffen des Dichterkomponisten Peter Cornelius einen Abend zu widmen. Die Singakademie und der Männergesangverein unter der Leitung von Hans Stieber sowie Solisten sangen Chöre, Duette und Lieder.

Köln a. Rh.: Die zweite Morgenfeier, die von der NSKG. in Gemeinschaft mit der Staatlichen Hochschule für Musik veranstaltet wurde, vermittelte unter dem Leitwort „Unbekannte Hausmusik" eine reizvolle und hochwertige Werkzusammenstellung. Prof. Dr. Ernst Bücken gab eine lebendige Einführung.

Leipzig: Der Leiter der NSKG. Stadtrat Hauptmann gibt bekannt, daß vom April bis Mai 1937 eine große Ausstellung „Leipzig als Musikstadt" eröffnet werden wird. Dabei sollen wöchentlich bedeutsame musikalische Veranstaltungen stattfinden, darunter auch das Leipziger Bachfest, das diesmal unter dem Leitwort „Die Bache" steht. — In der 3. Morgenfeier spielte das Weitzmann-Trio Werke von Mozart und Brahms. Wilhelm Krüger spielte die Hornsonate in F-Dur op. 17 von Beethoven. — In einer Veranstaltung des Studentenringes der NSKG. spielte der Wiener Lautenmeister Prof. Carl Scheitt klassische und moderne Gitarren- und Lautenmusik. — Im Sinfoniekonzert im Gewandhaus, das die

NSKG. zusammen mit dem Reichssender Leipzig durchführte, kamen Tonschöpfungen von Kodàly, Paganini, Sgambatti und Respighi zu Gehör. — Der Ortsverband der NSKG. veranstaltete eine geistliche Abendmusik im Kirchensaal der St. Trinitatisgemeinde auf einer alten Barockorgel, deren Positiv aus der Zeit um 1700 stammt.

Ludwigshafen: Die Durchführung des der leichten Muse vorbehaltenen Abends der NSKG. „Hundert Jahre deutsche Operette" war ein voller Erfolg. Die Begeisterung des Publikums kannte keine Grenzen.

Lübeck: Im überfüllten Saal des Hauses der Lübecker Gesellschaft zur Förderung gemeinnütziger Tätigkeit sprach auf Einladung der NSKG. der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, zum Thema „Deutsche Musikpolitik".

München: Das erste Sonderkonzert der Philharmoniker wurde in Verbindung mit der NSKG. veranstaltet. Dirigent war der Darmstädter Generalmusikdirektor Karl Friedrich. Unter seiner Leitung hörte man Orchesterwerke von Rudi Stephan, Beethoven und Bruckner.

Neustrelitz: Der Ortsverband der NSKG. veranstaltete den dritten Konzertabend mit der Geigenvirtuosin Marta Linz und dem Pianisten Hermann Hoppe.

Rostock: Das im Rahmen der Solistenkonzerte durchgeführte Kirchenkonzert gab der Berliner Sopranistin Hilde Weyer Gelegenheit, ihr hohes Können zu zeigen. — In einem weiteren Abend spielte erfolgreich das Elly Ney-Trio.

Saarbrücken: Die von Bill Gernhardt geleitete Berliner Truppe hatte mit ihrem Abend „Hundert Jahre deutsche Operette" einen Riesenerfolg.

Stettin: Die Vorarbeiten zur Gründung eines eigenen Kammerorchesters der NSKG. Gau Pommern sind zum Abschluß gekommen. Die Leitung wird der Geiger Florizel von Reuter übernehmen.

Stuttgart: Das Klavierkonzert von Prof. Günther Homann von der Hochschule für Musik, das die NSKG. durchführte, hatte Beethoven, Brahms, Schubert und Chopin auf dem Programm.

Weiden: Unter der Stabführung von Kapellmeister Agog gelangte Flotows Oper „Martha" zur Aufführung. — Das Dresdner Streichquartett gastierte mit Werken von Haydn, Beethoven, Schubert und Brahms.

* Zeitgeschichte *

Die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft wird wieder in erhöhtem Grade hervortreten, zumal sie die einzige Institution ist, die eine Verbindung der Musikwissenschaft zur Musikpraxis herzustellen berufen ist. Das Staatliche Institut für Musikforschung ist seinem Charakter gemäß auf die reine Forschung und museale Arbeiten festgelegt. Nach satzungsgemäßem Ablauf seiner Amtszeit ernannte der Präsident der Gesellschaft Prof Dr. Arnold Schering, Berlin, zu seinem Nachfolger Prof. Dr. Ludwig Schiedermair. Prof. Schering nahm vorher noch eine Umbesetzung des Generalsekretärs der Gesellschaft vor. An die Stelle des Dr. Hellmuth von Hase trat zunächst Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin. — Stellvertretender Präsident der Gesellschaft wurde Prof. Dr. Kreichgauer der Direktor des Staatlichen Musikinstrumenten-Museums in Berlin.

Neue Opern

Wilhelm Kempffs neue Oper „Die Fastnacht von Rottweil" wird 1937 im Opernhause Hannover unter der Leitung von Prof. Rudolf Krasselt uraufgeführt werden.

Alfredo Casella hat eine Oper vollendet, welche die Geschichte des neuen Imperiums behandelt und 1937 in Florenz zur Uraufführung gelangt. Richard Strauß' neue kleinere Opernwerke „Daphne" und „Die Friedensglocke" werden in der zweiten Hälfte der gegenwärtigen Spielzeit in der Dresdener Staatsoper zur Aufführung kommen, der traditionellen Uraufführungsbühne der Straußopern, unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Professor Dr. Karl Böhm.

Neue Werke

Zur Feier des 30. Januar hat Erich Lauer eine Kantate für einstimmigen Chor, Bläser und Pauken, sowie Einzelsprecher nach Worten von Herbert Böhme geschrieben: „Hoch steht der eine Tag". Dieses Werk, das in der Reihe „Musik für Feierstunden im Jahreslauf" im Zentralverlag der NSDAP., Franz Eher Nachf., München, erschien, ist die erste größere Feierdichtung zur Gestaltung einer künstlerisch geschlossenen Gedenkfeier zum 30. Januar. Neben einer dichterisch kühn geformten Schau der historischen Ereignisse dieses Tages

ist in der Dichtung auch ein Gedenken an den am 30. Januar 1933 gefallenen Sturmführer Hans Maikowsky enthalten. Die Musik beschränkt sich in ihrer Besetzung auf Trompeten, Posaunen, Fanfaren und Baßtuba mit Pauken (oder dumpfen Trommeln) und kann dadurch auch schon mit wenigen Kräften ausgeführt werden.

Ein Jagdquartett für Waldhörner und Männerchor unter dem Titel „Halli-halloh, das Jagdhorn bläst“, das Hermann Blume im Auftrage von Reichsminister Seldte als Geburtstagsgabe für den Reichsjägermeister komponierte, wurde dem Ministerpräsidenten Göring im Beisein seiner Geburtstagsgäste, Mitgliedern der Reichsregierung und Vertretern hoher Behörden, am 12. Januar von Kammermusikern und Angehörigen des Chors der Berliner Staatsoper mit großem Erfolg dargeboten. Generaloberst Göring ließ die Szene noch einmal wiederholen. Die Gesangstexte für den Männerchor schrieb Käthe Sommer.

Tageschronik

Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels, hat den Generalintendanten und Generalmusikdirektor Dr. Heinz Drewes in Altenburg (Thüringen) als Leiter der Abteilung Musik in das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propoganda berufen. Generalintendant Dr. Drewes wird sein neues Amt am 1. Februar antreten.

Generalintendant Dr. Heinz Drewes ist seit fünf Jahren am Altenburger Landestheater, dem Thüringischen Staatstheater; vorher war er Kapellmeister. Unter seiner Leitung hat das Altenburger Landestheater einen beachtlichen künstlerischen Aufstieg genommen, vor allem durch die Pflege musikalischer Veranstaltungen. Dr. Drewes ist es auch zu danken, daß die Altenburger Heimatfestspiele, die im Schloßhof aufgeführt werden und weit über die Altenburger Grenzen Beachtung gefunden haben, wieder aufgenommen wurden.

John Barbirolli wurde für die Zeit von drei Jahren als Nachfolger Toscaninis mit der Leitung des Philharmonischen Orchesters in New-York betraut.

Eva Liebenberg singt im Rahmen der Mengelberg-Konzerte in Amsterdam eine Arie von Händel und Reger „An die Hoffnung“. Anläßlich ihres Aufenthaltes in Holland findet ein Liederabend in der Deutschen Gesandtschaft im Haag statt.

Nicht nur die Schweiz gedenkt in diesen Tagen ihres großen Sohnes Nägeli, der vor hundert Jahren gestorben ist. Hans Georg Nägeli gehört zu jenen Musikern, die über ihre engere Heimat hinaus dem gesamten deutschen Volke die Werte gemeinschaftlichen Musizierens erschlossen haben. Nägeli hat für die Entwicklung unsres Volksgesanges in Süddeutschland die gleiche Bedeutung wie etwa Zelter sie für Norddeutschland gewann.

Als ein Führer zur Sangesfreudigkeit bleibt er auch in Deutschland unvergessen.

Der ungarische Bariton Alexander Svéd wurde von Generalmusikdirektor Professor Clemens Krauß an die Münchener Staatsoper verpflichtet.

Generalmusikdirektor Carl Schuricht brachte das „Divertimento“ für Orchester (nach dem Ballett „Der Kuß der Fee“) von Igor Strawinsky, das in den Jahren 1928—34 entstanden ist, und bisher in Deutschland noch nicht aufgeführt wurde, in Wiesbaden zur Aufführung.

Das Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik wird im kommenden Jahr im Juni in Paris, und zwar zur Zeit der Internationalen Weltausstellung veranstaltet werden.

Carl Schuricht erhielt eine Einladung im Sommer bei den Musikfestspielen in Chicago mit dem New Yorker Philharmonischen Orchester acht Konzerte zu dirigieren.

In Holland gibt es bisher keine eigenen Oper-Unternehmungen. Das einzige Unternehmen, das im Lande umherreist, ist italienisch. Deshalb will man jetzt eine nationale Oper schaffen. In Rotterdam wurde bereits eine erste Gründungsversammlung abgehalten. Der Dirigent des Rotterdamer Philharmonischen Orchesters ist die treibende Kraft dieser Bemühungen.

Zur Erinnerung an den am 3. September 1931 gestorbenen Generalmusikdirektor Franz Schalk, den bekannten Wiener Musiker und Staatsoperndirektor, errichtete Gräfin Johanna-Hartenau-Battenberg eine mit S 24000 dotierte Franz-Schalk-Gedächtnisstiftung, aus deren Zinsen alljährlich junge Gesangskünstler zur Fortsetzung ihrer Studien bedacht werden sollen.

Der spanische Opernsänger Miguel Fleta ist in die faschistische Falange eingetreten. Er erklärte, daß die künstlerische Betätigung jetzt hinter der kämpferischen Mitarbeit am Neuaufbau Spaniens zurückstehen müsse.

Aus Italien wird gemeldet, daß die Witwe Offorino Respighis Mussolini die nachgelassene Oper ihres Mannes „Lucrezia" überreicht hat. Die Mailänder Scala bereitet die Uraufführung des Werkes vor. Respighi soll die Oper bis auf etwa 30 Partiturseiten, die lediglich noch zu instrumentieren waren, beendet haben. Seine Witwe Elsa Respighi hat die Partitur inzwischen fertiggestellt. Zwei weitere Opernwerke befinden sich noch im Nachlaß des Meisters, „Il Mulino" (Die Mühle) und „Maria Vittoria".

Das Freiburger Kammertrio für alte Musik (Edgar Lucas, Ernst Duis, Johannes Abert) konzertierte in Rom im Instituto Italiano di studi germanici in der Villa Skiarra Wurts: Deutsche Vokal- und Instrumentalmusik der Renaissance mit alten Instrumenten.

In den Sommermonaten Mai bis Ende September finden auf Schloß Halburg bei Würzburg wieder regelmäßig Kammerkonzerte am Samstagabend und Sonntagnachmittag statt. Eine Reihe namhafter Künstler haben ihre Mitwirkung zugesagt. Die Leitung hat wieder Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg.

Der junge Komponist der Oper „Die Zaubergeige", Werner Egk, der seit Beginn dieser Spielzeit als Kapellmeister an der Berliner Staatsoper wirkt, erhielt von der Göttinger Stadtverwaltung den Auftrag, für eine Feierstunde zur 200-Jahrfeier der niedersächsischen Landesuniversität die Musik zu schreiben.

Demnächst gastiert die Mailänder Scala in erster Besetzung mit einem Hauptwerk der italienischen Opernliteratur an der Bochumer Bühne.

Benjamino Gigli sang zum ersten Male in der römischen Oper den Lohengrin und wiederholte damit erfolgreicher den Versuch seines großen Vorgängers Caruso, der sich einmal an diese deutsche Heldentenorpartie heranwagte, aber sofort erkannte, daß sie seinem Stimmcharakter nicht entsprach.

Die Franz Schubert-Festwoche in Flensburg, 28. Februar bis 7. März, unter Leitung Johannes Röder umfaßt zum erstenmal sämtliche musizierenden Kreise der Stadt. Es beteiligen sich neben dem Grenzlandorchester und dem Grenzlandtheater die städtischen Chöre, sämtliche Männerchöre und Kirchenchöre der Stadt. Ferner gestalten einige Feiern die HJ., BDM. und JV. In zwei Hausmusikabenden bieten Erwachsene und Schüler Feiern mit unbekannten Werken von Schubert.

Aus den Zinserträgnissen der Wilhelm und Mary Hill-Stiftung der Stadt Frankfurt a. M. sind an ältere, bedürftig gewordene deutsche Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, die an der Ausübung ihres musikalischen Berufes verhindert sind, einige Beihilfen zu gewähren. Gesuche um Berücksichtigung bei der Gewährung von Beihilfen, für die in erster Linie musikalisch tüchtig gebildete, bedürftige Künstler, die auf dem Gebiete der Musik Erhebliches geleistet haben, in Frage kommen, sind unter genauer Angabe der Verhältnisse der Bewerber an den Vorsitzenden der Wilhelm und Mary Hill-Stiftung, Frankfurt a. M., Elbestraße 48, einzureichen.

Dr. Helmuth Thierfelder-Hamburg wurde eingeladen, am 19. Februar ein Abonnementskonzert des Philharmonischen Staatsorchesters in Helsingfors zu dirigieren. Der Dirigent wird außerdem noch am finnischen Rundfunk neue deutsche Meister zur Aufführung bringen.

Marianne Griesenbeck, eine aus der Meisterklasse Heinz Schüngelers stammende Pianistin, debütierte in Hagen im 3. Städt. Sinfoniekonzert unter Musikdirektor H. Herwig und hatte als Mozartspielerin (A-Dur-Konzert) einen schönen Erfolg.

Die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg hat den Geiger und Pädagogen Professor Florizel v. Reuter für einen Violinkurs im Rahmen ihrer Sommer-Akademie für die Zeit vom 15. Juli bis 15. August verpflichtet.

In diesem Winter konzertierten bisher im Rahmen der Veranstaltungen des Ortsverbandes Marienwerder (Westpr.) Prof. Diener mit seinem Collegium musicum, Prof Kulenkampff mit Gustav Beck und im letzten Konzert Prof. Kempff.

Die Geigerin Maria Neuß wurde im Januar für mehrere Konzerte nach Holland und Bulgarien verpflichtet.

Der Todestag des Komponisten Friedrich E. Koch, aus dessen Schule eine Reihe angesehener Tonsetzer hervorgegangen ist, jährte sich am 30. Jan. zum zehnten Male. Wir nehmen diesen Anlaß zum Hinweis auf das zu Unrecht so wenig beachtete Schaffen des Meisters, der stets als aufrechter Deutscher gegen alles Artfremde gestanden hat.

Der „Zoologische Garten" Erhin Zillingers, ein abendfüllendes Chorwerk mit Sopran- und Baritonsolo und Kammerorchester, kommt jetzt

auch durch Max Eichmann in Düsseldorf zur Aufführung.

Prof. Heinrich Laber, der für alle Orchesterwerke von Max Reger in Gera und zum Teil in einer ganzen Anzahl anderer Städte herausbrachte und auch die Reger-Gedenkfeier seinerzeit in München leitete, setzte sich in Gera für des Meisters „Requiem" und „An die Hoffnung" ein. Hans Martin Theopold wird in Riga Mitte Februar einen Klavierabend mit romantischer und moderner deutscher Klaviermusik veranstalten.

Die Kammersängerin Frau Margarete Siems ist zur Leitung einer Gesangsklasse an die Schlesische Landesmusikschule Breslau berufen worden. Frau Siems war auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen Laufbahn eine der gefeiertsten Künstlerinnen der Dresdener Staatsoper. Die Erfolge, die sie insbesondere auch in den Uraufführungen der Opern von Richard Strauß hatte, sicherten ihr einen europäischen Ruf.

Das Programm des zweiten internationalen Musikfestes in Baden-Baden, das in der Zeit vom 18. bis 21. März unter der Leitung von Herbert Albert stattfinden wird, steht in seinen Einzelheiten fest. Von deutschen Komponisten werden Werke von Hugo Distler, Helmut Degen, Wolfgang Fortner, Wilhelm Maler, Karl Schäfer, E. N. von Reznicek, Max Trapp, Gerhard Frommel und Hermann Reutter aufgeführt. An ausländischen Komponisten sind Arthur Bliß-England, Yrjö Kilpinen-Finnland, Francesco Malipiero und Alfredo Casella-Italien, Kurt Atterberg-Schweden, Eugen Zador und Bela Bartok-Ungarn vertreten. Bei einem Bachabend in der Londoner Queenshall dirigierte Generalmusikdirektor Hans Weisbach an der Spitze des Londoner Sinfonieorchesters zum 15. Male die „Kunst der Fuge". Das Konzert war gut besucht und rief zum Schluß stürmischen Beifall hervor.

In Verbindung mit einer Tagung der Musikerzieher begann in Berlin die diesjährige Arbeits- und Musikwoche der Hochschule für Musikerziehung. Dabei fand in Anwesenheit von Reichsminister Rust die Eröffnung des Eosander-Saales in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses statt. Mit der Wiederherstellung dieses Westteiles der Orangerie, der der staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik als würdiger Aufführungsfestraum dienen soll, hat man an eine alte Tradition angeknüpft, denn der galerieartige Bau wurde zur Zeit Friedrichs des Großen für Tanz-, Konzert- und Theateraufführungen verwendet. An der kleinen Liebhaberbühne Friedrichs kamen z. B.



seine Oper „Il re pastore" und sein Einakter „Der Modenarr" zur Darstellung. — Das Eröffnungskonzert brachte Werke von Bach, Heinrich Spitta und Armin Knab.

Das Braunschweiger Landestheater wird anläßlich des 100. Todestages von Chr. W. Gluck im Juli 1937 als Freilichtaufführung auf der Weihestätte am Nußberg die Oper „Alkestis" spielen.

Die schweizerische Sängerschaft, die in ihrer künstlerischen Arbeit außerordentlich rührig ist, hatte bisher ein Mitteilungsblatt, das als Anhang der Schweizerischen Musikzeitung erschien. Seit dem 1. Januar 1937 erscheint nun im Verlage Gebr. Hug & Co., Zürich, eine eigene Zeitschrift (zweimal monatlich) „Eidgenössisches Sängerblatt". Wir weisen auf diese Zeitschrift hin, weil sie sich nicht nur mit internen Fragen beschäftigt, sondern in jedem Heft Aufsätze von allgemeiner Bedeutung veröffentlicht. In den ersten Heften verdienen einige Beiträge Hans Georg Nägeli besondere Beachtung.

Die NS.-Kulturgemeinde in Gera veranstaltet zur 700-Jahrfeier der Stadt im Mai ein großes Festkonzert mit Uraufführungen auslandsdeutscher Komponisten, um ihnen den Weg ins Reich zu ebnen und Mut zu weiterem Schaffen zu machen.

Innerhalb des „Jahres der deutschen Festspiele 1937" nehmen die Berliner Kunstwochen eine besondere Stellung ein. Sie beginnen diesmal Ende April und dauern den Mai über an. Ein „Deutsches Romantiker-Fest" wird Festaufführungen der Staatsoper und des Deutschen Opernhauses, Konzerte des Philharmonischen Orchesters und des Düsseldorfer Städtischen Orchesters und eine Reihe von Kammermusikabenden in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses, im Weißen Saal des Berliner Stadtschlosses und in Schloß Monbiju bringen. Ein Bruckner-Fest wird Sinfoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters, Kammermusikabende und Chorkonzerte umfassen. Außerdem werden im Schlüterhof des Berliner Stadtschlosses wieder die Serenaden des Philhamonischen Orchesters veranstaltet.

Am 28. Februar begeht die Stadt Halle wiederum ihren „Händel-Tag", der anläßlich des 250. Geburtstages Händels vom Oberbürgermeister der Stadt festgesetzt wurde. In diesem Jahre wird im Mittelpunkt der Veranstaltungen eine Festaufführung des weltlichen Oratoriums „Triumph von Zeit und Wahrheit" stehen. Dies Werk, das von der Robert-Franz-Singakademie unter Leitung von Prof. Rahlwes aufgeführt wird, gehört zu den wenig bekannten und selten aufgeführten Schöpfungen des großen deutschen Komponisten. Ferner wird im Dom ein Orgelkonzert eine Reihe Händelscher Orgelwerke zu Gehör bringen. Der Oberbürgermeister verleiht auch in diesem Jahre wieder die Händel-Plakette.

Der Cellist Günther Schulz-Fürstenberg wurde mit dem Pfitzner-Konzert in Bochum, Dortmund, Dessau, Magdeburg und Meiningen verpflichtet. Im Februar gibt er in Brüssel und Antwerpen Konzerte.

Das „Süddeutsche Trio" München (Jakob Trapp, Violine, Erich Wilke, Violoncello, und Kurt Merker, Klavier) feierte vor einiger Zeit sein 10jähriges Jubiläum. Das Jubiläumskonzert in München gestaltete sich zu einer begeisterten Feier für die Künstler.

Personalien

Wie die Dresdner Staatstheater-Verwaltung mitteilt, ist Valeria Kratina (Karlsruhe) von Beginn der Spielzeit 1937/38 an als Ballettmeisterin an die Sächsischen Staatstheater verpflichtet worden.

Auf Vorschlag des Generalintendanten der Württ. Staatstheater Professor Otto Krauß hat der Württ. Kultusminister, Ministerpräsident Professor Mergenthaler, den Generalmusikdirektor Herbert Albert, Baden-Baden, zum Generalmusikdirektor der Württ. Staatstheater in Stuttgart ernannt. Damit ist der nach dem Ausscheiden Professor Carl Leonhardts aus dem Verband der Württ. Staatstheater entstandene Interimszustand beendet.

Rundfunk

Paul Höffer vollendete soeben eine „Altdeutsche Suite" für Orchester, die demnächst im Reichssender Berlin zur Aufführung gelangen wird.

Die A-Dur-Sinfonie von Richard Wetz kam durch die Reichssender Hamburg und Saarbrücken zur Aufführung.

Todesnachrichten

Fritz Rémond, der als Nachfolger Max Martersteigs viele Jahre die Kölner Städtischen Bühnen geleitet hat, ist mit 74 Jahren in Bad Tölz gestorben.

Im Alter von 55 Jahren starb nach fünftägiger Krankheit der bekannte Münchener Bühnenbildner Professor Leo Pasetti. Der Künstler, der 1882 in Petersburg geboren wurde, entstammt einer ursprünglich italienischen Familie. Er kam nach München und hat sich hier als Gestalter der Bühnenbilder an den bayerischen Staatstheatern, dem National-, Residenz- und Prinzregenten-Theater, einen Namen gemacht. Er war Bühnenausstattungsdirektor der bayerischen Staatstheater, und auch die letzte Inszenierung des „Ring" ist ihm zu verdanken. Auch als Zeichner war er weithin bekannt.

Im Alter von 68 Jahren starb nach längerem Leiden der bedeutende Geigenbaumeister Otto Moeckel, den man wegen seiner Verdienste um den deutschen Geigenbau in Fachkreisen den „Stradivarius Deutschlands" nannte. Geiger von internationalem Ruf wie Georg Kulenkampff und andere spielten seine Geigen in ihren Konzerten. Otto Moeckel hat auch durch seine schriftstellerische Tätigkeit („Die Kunst des Geigenbaues") dem deutschen Geigenbau neue Anregungen gegeben, ganz abgesehen davon, daß er durch die Erfolge der konzertierenden Künstler im In- und Ausland den Beweis dafür erbracht hat, daß sich die deutschen Meistergeigen mit den Instrumenten der alten italienischen Meister durchaus messen können.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22–23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Mozart und unsere Zeit

Von Ludwig Schiedermair-Bonn

Wolfgang Amadeus Mozart ist einer der großen Künstler deutscher Vergangenheit, deren Schöpfungen in der Gegenwart nicht allein in einer engeren Gemeinde weiterleben, sondern auch zu den beglückenden Geistesschätzen der Kulturwelt gehören. Seine Hauptwerke bergen erlesenste Kostbarkeiten deutscher musikalischer Klassik, die, solange für diese Kunst überhaupt noch irgendein Gefühl und Verständnis vorhanden ist, ihre Leuchtkraft bewahren werden.

Es ist auch weiteren Kreisen bekannt, daß das Mozartbild, die Erfassung von Mozarts künstlerischer Persönlichkeit und seines Werkes, im Laufe eines und eines halben Jahrhunderts mannigfachen Wandlungen seitens der einzelnen Generationen unterworfen war. Aus der künstlerischen Gestalt, die den Zeitgenossen teils revolutionär, teils als „unheimlicher Romantiker" erschien und durch die Eigenart ihres Schaffens auch erscheinen mußte, wurde allmählich der ideale Künstler des vollendeten Ebenmaßes, der reine Repräsentant einer musikalischen Klassik, wie sie der Romantik der folgenden Jahrzehnte vorschwebte. Dieses klassische Mozartbild wurde dann später durch ein dämonisch dionysisches abgelöst, in dem jede Spur einer apollinischen Auffassung fast gewaltsam getilgt erschien.

Unter den Händen eklektischer, skrupelloser Nachzeichner bildete sich nun dabei auf der einen Seite ein glatt spielerischer Rokokomusiker heraus, dessen auffrisierter Kopf mit der koketten Haarschleife bildlich ein sehr begehrtes Kitschobjekt abgab, während auf der anderen eine kaltschnauzige Naturalistik und sogenannte Sachlichkeit den Maßstab einer aufgeplusterten Alltäglichkeit anlegte und einen modern realistischen Mozart konstruierte. Die nationale Verwurzelung von Mozarts Persönlichkeit und Werk wurde bald verhüllt oder durch Überbetonung fremder, in das Werk eingegangener, vermeintlich uneingeschmolzener Einflüsse verdunkelt, bald geflissentlich oder als nebensächlich überhaupt übergangen, um ein von der Heimatscholle abgetriebenes künstlerisches Wolkengespinst heraufzuzaubern. Und es fehlte dabei sogar nicht an Versuchen, Gestalt und Werk teils der französischen, teils der italienischen Kultur zuzurechnen. Von solchen mißlungenen Verzerrungen abgesehen, war die in Erscheinung tretende Gegensätzlichkeit des Mozartbildes weder ein bloßes Spiel des Zufalls noch ein Ergebnis rationalistischer Spekulation, sondern das Spiegelbild der geistigen Haltung jener Generationen und Gesellschaftsschichten, die sich darum bemühten, und mußte sich lockern, sobald sich die Blickpunkte nicht mehr einzelnen besonderen Seiten zukehrten, vielmehr auf eine Totalitätserfassung richteten, vor der wir heute stehen.

Diese Totalitätserfassung strebt einer reineren Auffassung deutscher musikalischer Klassik zu, erhellt aber vor allem nicht nur mehr einzelne Gattungen des Gesamtwerks und schreitet nicht mehr über andere mit einer gewissen Verlegenheit kurz hinweg, weil

sie jenseits der eingestellten einseitigen Blickpunkte liegen. Die Verschiedenheit tritt wieder klar und unverhüllt zutage, aber nicht, um in ein einseitig apollinisches oder einseitig dionysisches Prokrustesbett gezwängt zu werden, sondern um von den aus künstlerischer Einheit flutenden verschiedenen organischen Wesensmerkmalen Zeugnis abzulegen. So gehört das Gesamtwerk weder den Bezirken des „Dämonischen" noch des musikalischen Rokokos ausschließlich an. So steht im Gesamtwerk, um nur einiges anzuführen, ein leicht beschwingtes Gebilde nicht mehr unvermittelt neben einem Drama, sondern ist seine Ergänzung. Wir können nicht mehr fragen, wie konnte der Gesellschaftsmusiker des ancien régime, der durch manches Opus der Serenaden und Divertimenti hindurchblickt, diesen Don Giovanni schreiben, und umgekehrt wie der Meister der Giocosa, dieses unerhört genialen neuen Operntyps deutschen Gepräges, diese Serenade oder jenes brillierende Klavierkonzert. Daß Zauberflöte und Requiem zeitlich fast nebeneinander entstanden, verliert ebenso an Rätselhaftigkeit wie die unter dem wissenschaftlichen Mikroskop geradezu verwirrend auftretende stilistische Einzelproblematik. Diese Mozartsche Welt offenbart Einheit und Ganzheit, sie ist erfüllt von Schönheit, die weder in Süße und Glätte versinkt, noch der Empfindsamkeit und Galanterie erliegt. Diese Schönheit kennt durchaus die Wirkungen der Dissonanz, Herbheit und Energie, aber sie wird noch nicht durchwühlt von den entfesselten Kräften, die das musikalische Schönheitsideal bald umzuwandeln begannen. Diese Distanz des Künstlers zu den geistigen Kräften des kommenden Jahrhunderts, die weder einer absichtlichen Zurückhaltung noch einer feindseligen Abwehr entsprang, bewirkte lange ein Mißverstehen des Wesens Mozartscher Kunst.

Faßt man die Grundlagen von Mozarts künstlerischer Persönlichkeit und seines Werkes ins Auge, so fällt vor allem ein helles Licht auf seine nationale Haltung. Wir lesen die zahlreichen brieflichen Äußerungen, die immer wieder Mozarts deutschem Empfinden Ausdruck verleihen. Sie fließen geradezu über von der nie verlöschenden Sehnsucht, mit der deutschen nationalen Oper in Kontakt zu kommen und zu bleiben, und von den Frühversuchen bis zur Zauberflöte führt eine unübersehbare Weglinie, die dem deutschen Opernziel gilt. Auch Le Nozze di Figaro und Don Giovanni bedeuten hier keineswegs Ausnahmen. Die originale Fremdsprachigkeit der Texte und stilistische Anknüpfungen an Buffa und Comique stempeln sie von vornherein ebensowenig zu italienischen oder französischen Leistungen, wie etwa die französische Abfassung der Schriften Friedrichs des Großen diese große deutsche Staatspädagogik zu einer französischen. Die Fremdsprachigkeit der Operndichtungen berechtigte noch keineswegs dazu, die beiden Werke schlechthin etwa gar als italienische Opern zu bezeichnen. Wir erinnern uns ferner an Mozarts Verhalten zur sinfonischen Musik in Kammer, Konzert und Akademie gegenüber der zeitgenössischen Produktion des Auslandes. Lassen sich etwa die c-moll-Sonate und c-moll-Phantasie, die Konzerte in d-moll und c-moll, die g-moll- und die letzte C-Dur-Sinfonie in ähnliche außerdeutsche Kunstgattungen einreihen? Selbst der Fernerstehende wird bemerken, daß dieser Figaro und seine Susanne, der Graf und die Gräfin, ebenso wie der Don Giovanni und der Komthur, wie Donna Anna, Leporello, Tamino und Pamina, Monostatos und Papageno nur deutschem

Boden entspringen konnten, auch wenn sie gelegentlich einmal in den musikalischen Jargon der italienischen und französischen Oper verfallen. Überall zeigt sich diese Haltung, und es ist doch ungemein bezeichnend, daß gerade jene Kunst Mozarts wie Figaro und Don Giovanni, bei denen man vielleicht annehmen könnte, daß sie dem italienischen und französischen Publikum näher liegen, trotz mancherlei wohlgemeinter und immer wieder aufgenommener Versuche sich im Auslande nicht einzubürgern vermochten, vielmehr unverblaßte Hauptwerke lediglich der deutschen Opernbühnen blieben und bleiben. Die künstlerische Welt Italiens und Frankreichs bewundert Mozarts Genie, das aus allen Ecken des Werkes hervorstrahlt und dieser Bewunderung entspringt einigermaßen Verstehen und Eindringen, aber bei allem intuitiven Gefühl, daß ein Großer hier am Werke ist und teilweise auch ihre künstlerischen Mittel gebraucht, spürt sie doch die seelische Distanz, das Wesensverschiedene.

Diese künstlerische Haltung Mozarts offenbart sich in dem, was unter seinen Händen aus dem überkommenen Erbe neuschöpferisch und neugestaltend geworden ist. Das überkommene Erbe, blutmäßig auf schwäbisch-salzburgische Linien zurückweisend, stammt künstlerisch aus der deutschen Kunst. Allein nicht nur des Südens, denn die Beziehungen zu Sebastian Bach und Philipp Emanuel Bach und die Wirkung, die von ihnen ausging, beruhten nicht auf Zufälligkeit, wie etwa auf der Bekanntschaft mit dem Wiener Kreise van Swietens. Nie ist Mozart in seinen großen Werken zum typischen Wiener Musiker geworden, wie auch zu seinen Lebzeiten weitere Wiener Kreise auf seine Kunst vielfach nur sporadisch und oberflächlich reagierten und sie über Stücke ausgesprochen Wiener Lieblingskomponisten rasch wieder völlig vergaßen. Das in der Jugend stärkere, später zusehends schwächere Reagieren auf die ausländische Kunst Italiens und Frankreichs berührte in der Meisterzeit nie mehr den Wesenskern der Werke. Es ist eine in sich beschlossene Welt, die sich in Mozarts Werk darstellt, die der deutschen musikalischen Klassik zugehört, aber einer Klassik, die nicht einen gleichförmigen formelhaften Pyramidenbegriff bedeutet, nach dem etwa Mozart als der Fortsetzer und Vollender Haydns und Beethoven als der Mozarts gilt. Das Werk wurzelte in deutscher Tiefe des Fühlens und Empfindens, die sich überall, wohin wir in ihm blicken, unverkennbar äußert. Und aus dem Urboden, dem es entsprossen war und seine Kräfte verdankte, wuchs es über das in engerm Sinne national Gebundene hinaus und erlangte Weltgeltung.

Es war ein kurzes Leben voll intensivster Arbeit und unaufhörlichen Ankämpfens gegen fast unüberwindliche Widrigkeiten und Schwierigkeiten, in dem Mozart sein geradezu unfaßbar umfangreiches Werk ohne irgendwelche materielle Vorteile und ehrgeizige Pläne dem deutschen Volk darbot. Nicht vor der breiten Öffentlichkeit, zuletzt fast nur vor wenigen, spielte sich das Schicksal dieses großen deutschen Künstlers ab, der anders wie Beethoven, aber nicht weniger eindringlich, gleichsam in sich hinein das Lied der deutschen Seele sang, in der Hoffnung, daß es später nicht ungehört verklingen möchte. Und als der letzte Gang bevorstand, wo waren die Freunde, die Kameraden, die vielgepriesenen Wiener Mäzenaten, man kümmerte sich kaum, weil es den wenigen anwesenden Leidtragenden „zu stark schneite“, und verscharrte den Sarg in

ein Gemeinschaftsgrab, weil es sich nach damaliger Stadtmeinung nur um einen verarmten, völlig bedeutungslosen Musiker deutscher Herkunft handelte. Und das Gesamtwerk in seinen hunderten kostbarsten Handschriften lag jahrelang zerstreut und wenig gekannt, dem Zugriff irgendwelcher ausgeliefert und durch die Abgabe von ein paar Silberlingen zugänglich, bis dann nach verhältnismäßig kurzer Zeit Mozarts Stern aufging, um nie mehr zu erlöschen. Das tragische Lebensende eines großen deutschen Künstlers, der schwer dafür bestraft wurde, daß er als Meister nicht wie Gluck nach Paris und Haydn nach London gehen konnte und mit der Heimat verhaftet blieb, nach seinem Tode der sieghafte Aufstieg seiner deutschen Kunst.

Mozarts Persönlichkeit offenbart einen Künstler, der nicht lediglich seine Kunst technisch meisterte und zu gestalten vermochte, was ihm innerlich vorschwebte und ihn bewegte, sondern einen deutschen Menschen, der die Ehre der „Teutschen Nation" verteidigte, von einem unbesiegbaren Idealismus und dem stärksten ethischen Bewußtsein getragen war und von diesen unverrückbaren Grundlagen aus seine künstlerische Sendung zu erfüllen suchte und erfüllte. Wenn er bei seinen österreichischen Zeitgenossen auch nur gelegentlich und wenig Widerhall fand, und wenn seine körperliche Kraft unter dem Druck der damaligen Zeitverhältnisse allmählich erlahmte, so war sein Kampf für die deutsche Kunst doch keineswegs vergeblich und trug in der Zukunft reiche Früchte. Seinem Künstlertum fehlte jede Neigung zum äußerlich Artistischen, und selbst virtuos ausgestattete Gelegenheitswerke werden geadelt. Wie wehrt er sich schon früh seinem Vater gegenüber immer wieder gegen jegliche Zugeständnisse an einen Publikumsgeschmack, den ihm dieser der Laufbahn wegen gelegentlich anempfohlen hatte.

Weil Mozarts nationale Grundlage keinerlei Schwankungen unterlag und sich mit ihr die künstlerische Meisterschaft verband, konnten in der Sicht des Klassischen, des Gleichgewichts von Gefühl und Verstand, die vollendeten Meisterwerke entstehen und gelingen. Stärkster und wahrer seelischer Ausdruck war ihm mit der künstlerischen Gestaltung unzertrennlich verknüpft. Eine Musik, die diese Substanz verkümmerte oder zugunsten rationalistischer Konstruktionen ausschloß, galt ihm als artfremd und undeutsch. Nicht zu verwundern, daß bestimmte Kreise der Nachkriegszeit unseres Jahrhunderts, die sich in der Verkündigung und Verherrlichung einer von jeglichen seelischen Regungen „gereinigten" Musik nicht genug tun konnten, und vor denen ich auch in meiner Salzburger Gedenkrede von 1931 warnte, schon deshalb über diesen deutschen Künstler nur zu spotten vermochten und seine deutsche Kunst zum alten Eisen zu werfen trachteten, ohne freilich bei dem gesunden Volksteil irgendwie stärkere Beachtung zu finden. Die seelische Substanz der Werke birgt edelste Regungen des deutschen Volkes und durchflutet das aus deutsch-klassischem Formwillen gestaltete Kunstwerk. Wie sich sein Künstlertum nie ins äußerlich Artistische verstieg, so verlor es auch nie den inneren Zusammenhang mit der deutschen Musik und dem musikalisch Deutsch-Volkshaften, das nicht nur in den Liedern der Entführung und Zauberflöte hervorsprudelt. Wer Mozarts Giocosa für eine Abart oder Zweiggattung italienischen Operngutes auffaßt, dem ist noch immer nicht der Sinn für diese geniale Leistung eines neuen deutschen Opernstils aufgegangen. Für Mozart handelt es sich im Figaro ebenso-

wenig lediglich um ein amouröses Intrigenspiel, wie im Don Giovanni um die Affären eines unverbesserlichen Schürzenjägers, oder in der g-moll-Sinfonie um ein leicht beschwingtes, unterhaltsames Konzertstück. Der Deutsche in Mozart sieht und gestaltet viel tiefer, und darum gehen auch an sich heikle Stoffe und Probleme in eine höhere reine Sphäre ein.

Diese deutsche Grundhaltung von Mozarts Werk springt heute um so deutlicher in die Augen, da einerseits jenen die allgemeinere Beachtung und Achtung entzogen ist, die sich literarisch an ihr vergriffen, andererseits wissenschaftlich die Bedeutung der Feststellung fremder Einflüsse als Endzweck, ohne in das organische Ganze einbezogen zu werden, überwunden ist. Bei großen Künstlern ist bekanntlich anders als bei kleinen Begabungen nie der etwaige Einfluß ausländischer Kunst entscheidend, nicht der Gebrauch fremder Materialien an sich, sondern das, was aus dem etwa benützten fremden Material eigenschöpferisch geschaffen ist.

Wenn wir heute Mozarts klassische Werke als entscheidenden Wesensbestandteil deutscher Musik der Vergangenheit pflegen, so erwächst die Pflicht, sie in Reinheit und Unversehrtheit, befreit von den Verkleisterungen des 19. Jahrhunderts, der Nation darzubieten. Dabei wirft sich bei seinen auf italienische Dichtungen geschriebenen Opern sofort die immer wieder erörterte Textfrage auf, und es ist ein gutes Zeichen unserer Tage, daß man den noch immer verbreiteten Übersetzungskarrikaturen der deutschen Opernbühnen endlich energisch ein Ende zu bereiten sich bemüht. Die NS.-Kulturgemeinde setzt sich dabei mit Recht für die feinfühligen Verdeutschungen Siegfried Anheißers ein. Weiterhin verlangt die Inszenierung eine Gestaltung aus dem Geiste der Musik. Wenn zum Beispiel die scharf gezeichnete Kontrastfigur des Monostatos in mißverstandener Weise immer noch ins Gegenteil verzerrt wird, als ob Mozart eine Verdoppelung der komischen Figur und nicht einen Gegensatz zu Tamino beabsichtigt hätte, so zeigt dies, wie notwendig eine solche Forderung erscheint. Die Kontrastgestalt zu Don Giovanni ist nicht der Diener Leporello, der nur das in untere Regionen versetzte Spiegelbild seines Herrn bedeutet, sondern der Komthur. Der Schwerpunkt des 2. Aktes der Zauberflöte liegt nicht auf den äußeren Vorgängen der Wanderung des Liebespaares durch Feuer und Wasser, vielmehr auf der vorhergehenden Szene der schwarzen geharnischten Männer, die als Sendboten des Überirdischen an der Pforte des Jenseits stehen und an die Scheidestunde mahnen. Solche Beobachtungen Mozartsschen Geistes ergeben sich nicht aus den Operndichtungen, wohl aber aus Mozarts Musik. Dem Dirigenten obliegt die schwierige Aufgabe, den Mozartschen Stil zu erfassen, der weder in rokokohafter Spielerei noch im tragischen Pathos etwa Beethovens beschlossen ist. Ein ähnliches Verstehen und Eingehen in die Innenwelt von Mozarts deutscher Kunst ist auch gegenüber seinen anderen Werken erforderlich, um ihre Eigenart und Schönheit zu erfassen und zu bewahren.

Mozarts Kunst ist in uns heute lebendig, weil sie ebenso wie die der anderen großen deutschen Meister in ihrer Art deutsches Wesen genial gestaltet und verklärt. Es ist eine würdige Aufgabe, weiteste Kreise auch an sie näher heranzuführen und ihnen das Erleben einer besonderen großen deutschen Kunst der Vergangenheit zu vermitteln.

Die schöpferische Polarität in Mozarts Schaffen

Von Werner Danckert-Jena

Leider stehen der Musikforschung unmittelbare Schaffenszeugnisse aus älterer Zeit nur in verhältnismäßig geringer Zahl zur Verfügung. Namentlich auf das Schöpfertum vorklassischer Künstler fällt nur ganz geringes Licht. Zwischen Leben und Werk scheint eine fast undurchdringliche Scheidewand errichtet: in solchem Maße gewinnt das Geschaffene Abstand vom Persönlichkeitsbereiche seines Urhebers. Erst die klassische Goethezeit mit ihrer Bekenntnisfreude, ihrer Verklärung des Menschlichen, führt eine grundlegende Wandlung herauf. Von nun ab häufen sich die Selbstzeugnisse und Fremdbeobachtungen schöpferischer Vorgänge. Unter den Musikern bieten wohl Haydn und namentlich Mozart die ersten umfassenden Dokumente persönlichen Schöpfertums. Die stofflichen Unterlagen — Selbstzeugnisse und Berichte der Zeitgenossen [1]) sind an sich hinlänglich bekannt; trotz mancherlei wertvoller Einzelbeobachtungen haben sie sich, wie es scheint, einer zusammenschauenden Deutung noch nicht erschlossen [2]).

Vielfach wird allerdings behauptet, nur die äußeren Anlässe und Erscheinungsformen künstlerischer Produktion seien bestenfalls zu gewahren; unzugänglich allem Sinnverständnis hingegen bleibe das innere Leben, der geheimnisvolle Funke der Inspiration. Sicherlich entzieht sich das Einmalige, Unbewußte, ja Magische des Kunstschöpfertums dem plumpen Zugriff rationalistischer Erklärungsversuche. Alle Berichte, auch die aufgeschlossensten Selbstzeugnisse sind letzthin nur andeutend und vermögen das innere Wesen des Schöpferischen nur schwach zu erleuchten: wir müssen zufrieden sein, wie A. Leitzmann sagt, wenn hie und da einmal ein kleiner Lichtschimmer auf dieses geheimnisvolle Leben und Weben fällt, das sich als Ganzes noch keinem irdischen Auge erschlossen hat. Aber eine ergänzende Frage drängt sich auf: können Schaffen und Geschaffenes gänzlich beziehungslos auseinanderfallen? Sollten nicht doch gewisse Sinnzusammenhänge bestehen zwischen dem Wie und Was, der Reifung und der Gestalt? Eine wohlbekannte (transzendentalische) Genieformel möchte allerdings das Ge-

---

1) Vgl. die schöne Sammlung von Albert Leitzmann: W. A. Mozart, Berichte der Zeitgenossen und Briefe, Leipzig 1926. — Ein angeblich von Mozart herrührender Brief, der mancherlei romantisch gefärbte Angaben über sein Schaffen enthält, ist von der ernsthaften Mozartforschung einmütig als plumpe Fälschung abgelehnt worden. Er enthält inhaltlich wie stilistisch-formal gänzlich unmozartische Züge. Trotz alledem taucht er gelegentlich immer wieder empor. — Vgl. Jahn: Mozart, 1. Aufl., Bd. III, S. 495 f.; Allg. Musikzeitung XVII, S. 561 f. und Jg. 1881, S. 457. Teilabdruck bei Storck: Mozarts Briefe, S. 264 f., Nr. 179, und Max Graf: Die innere Werkstatt des Musikers, Stuttgart 1910, S. 184.

2) Nur H. Nohl: Stil und Weltanschauung, Jena 1920, S. 111, weist auf die Leichtigkeit des Schaffens von Händel, Mozart und Schubert hin.

heimnis des Schöpfertums kurzerhand in ein Jenseits der Erscheinung verweisen. Beobachtung und Erfahrung lehren indessen, daß in der Schaffensart (namentlich der klassisch-nachklassischen Generationen) sich eigentümliche Gehalte des Geschaffenen widerspiegeln.

Ein Grundzug Mozartschen Schaffens mag Unmittelbarkeit, schöpferische Fülle genannt werden. Die Konzeption erscheint wahrhaft als „Empfängnis", Erleidnis, als ein Hinnehmen. Von einem zwölfjährigen Knaben über das Komponieren befragt, antwortet Mozart: „Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen: man muß es machen und man macht's auch und fragt nicht warum." Die tönenden Gestalten scheinen ihn mitunter förmlich zu überwältigen; auch in Gesellschaft, wo keine innere Sammlung möglich scheint, drängen sie sich ihm auf; mannigfache Berichte aus zweiter Hand lassen allerdings nicht immer klar ersehen, ob erste Konzeption oder bloße Niederschrift vorliegt. Ein alter Bericht schildert, wie Mozart bei allen erdenklichen Gelegenheiten komponiert, wie er auf Reisen und auch in Gesellschaft, fast ohne es zu wissen, plötzlich vor sich hinsummt, ja laut singt, glühend heiß wird und keine Störungen duldet.

Die Niederschrift ist dann nur noch ein mechanisches Geschäft, das leicht und schnell vonstatten geht; er liebt es sogar, wenn um ihn her Gleichgültiges geschwatzt wird und sucht Entspannung in mancherlei Scherzen, die nicht selten ins Platte, Banale gehen. Joseph Lange schildert recht anschaulich dieses merkwürdige Wechselspiel von Systole-Diastole, von höchster Zusammenfassung und fast läppischer Entlastung im Alltäglichen: „Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen als ein großer Mann zu erkennen, wenn er gerade mit einem wichtigen Werke beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durcheinander, sondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war, ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität, oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Kontrast zu bringen und durch eine Art von Selbstironie sich zu ergötzen." Mozart ist kein verstiegener Idealist, der sich von Natur und Gesellschaft absondert, um sein inneres Selbst sorgsam zu behüten. Er braucht die Welt, die Frauen, braucht den Umgang, die Anregung, das Gespräch mit Freunden. Die einsame, ungesellige Fahrt in der Postkutsche stürzt ihn in tiefe Niedergeschlagenheit (Pariser Brief an den Vater vom 24. 3. 78).

Er liebt die körperliche Bewegung, Reiten, Billardspiel, Kegelschieben, er grimmasiert gerne und ist „auch sonst ... immer in Bewegung mit Händen und Füßen, spielt immer mit etwas, z. B. mit seinem Chapeau, Taschen, Uhrband, Tischen, Stühlen gleichsam Klavier" (Sophie Haibl). Wie sehr gleicht dieses lebendige Bild seiner körperlichen Verfassung dem quecksilbrig bewegten, schnell umspringenden Wesen, den raschen Erhitzungen und Ermattungen seiner melodischen Kurven! Diese Agilität und

Weltoffenheit treibt ihn oftmals ins Komödiantische; so freut er sich an mancherlei Mummenschanz, an Verkleidungen, Persiflagen, Nachahmungen in Wort und Gebärde, auch auf musikalischem Gebiete! Ganze Opernszenen führt er vor seinem Klavier aus dem Stegreif auf, Karikaturen auf Modegrößen oder auf die landläufige italienische Phraseologie. Im Don Giovanni zitiert er sich selbst, Sarti und Martins „Cosa rara".

Stürmische Produktivität paart sich in seinem Wesen mit weiblich anmutender Weltoffenheit: Aufnehmen und Wiedergebären! Wenn er im Nachbilden auch keineswegs so weit geht wie Händel, der vieles aufnimmt, wo er's gerade findet, um es einzuschmelzen, so bleibt doch immerhin Mozarts Schaffen der händelschen Art auffällig benachbart. Er schreibt eine Klaviersuite, eine Arie „in Händels Stil", erhebt ein spielerisches Themenbruchstück von Clementi zur prächtigen Fuge der Zauberflöten-Ouvertüre, ganz zu schweigen von den ungezählten Anregungen und Einschmelzungen seiner Jugendzeit. Seine Händelbegeisterung ist ersichtlich auf unmittelbare Wahlverwandtschaft gegründet; Beethoven hingegen verehrt Händel auf sentimentalische Art: als ein schönes, aber fernes Stück Natur. Mozarts Aufnahmefreudigkeit geht mitunter so weit, daß ihn sogar musikalischer Übungslärm zum Schaffen anregt! (Im Mailänder Brief an die Schwester vom 24. 8. 71: „Ober unser ist ein Violinist, unter unser auch einer, neben unser ein Singmeister, der Lektion gibt, in dem letzten Zimmer gegen unser ein Hautboist. Das ist lustig zum Komponieren, gibt einem viel Gedanken.")

Es ist wohl nur eine Folge dieser improvisatorischen Leichtigkeit, wenn die Empfängnis der Festlegung weit vorauseilt. Zahlreiche Berichte, Selbstzeugnisse und Schilderungen der Zeitgenossen heben diesen denkwürdigen Sachverhalt gebührend hervor. Ein wunderbares Tongedächtnis — vielfach bezeugt — ist wohl unerläßliche Vorbedingung solcher zügigen Niederschrift, aber Wesen und Quellpunkt des Schöpferischen selbst werden damit nicht im mindesten erklärt. In den Briefen versichert Mozart zu wiederholten Malen, er habe Kompositionen im Kopfe fertiggestellt, nur die Niederschrift stehe noch aus. („ . . . komponiert ist schon alles, aber geschrieben noch nicht . . ." Brief an den Vater vom 30. 12. 1780.) Vielsagend ist sein Brief an die Schwester vom 20. 4. 1782. Hier entschuldigt er sich wegen der Umstellung von Präludium und Fuge: während der Niederschrift der Fuge habe er das Präludium ausgedacht!

Was ihm einmal als feste Gestalt vorschwebt, das vermag er darum auch nach Ablauf längerer Fristen und unbehindert durch äußere Störungen zu Papier zu bringen. In Konstanzes Wochenstube erfolgt die Niederschrift des 2. Joseph Haydn gewidmeten Streichquartetts. Nach Nissens Bericht schreibt er öfters während des Kegel- oder Billardspiels (Stücke aus Don Giovanni, Quintett aus der Zauberflöte), beteiligt sich wohl auch gelegentlich an lebhaften Gesprächen der Gesellschaft. Der Violinistin Strinasacchi verspricht er eine Sonate mit obligater Violine; die Niederschrift jedoch schiebt er bis auf den vorletzten Tag des Konzerts hinaus. Nun kommt er gerade noch

dazu, ihre Partie zu notieren, nicht aber die seinige. Bei der Aufführung beobachtet Kaiser Joseph, wie der Komponist aus einer „Partitur" spielt, die nichts weiter als Taktstriche enthält. Am bekanntesten sind wohl in dieser Hinsicht die (allerdings widersprechenden) Berichte von der immer wieder hinausgeschobenen und schließlich in letzter Minute fertiggestellten Aufzeichnung der Don-Giovanni-Ouvertüre. Nach Konstanzens Erzählung, deren Glaubwürdigkeit nicht anzuzweifeln ist, schrieb Mozart die Ouvertüre am vorletzten Tag vor der Aufführung, in der Nacht nach beendeter Generalprobe. Er ließ sich Punsch bereiten und bat Konstanze, bei ihm zu bleiben, um ihn munter zu halten. Sie tat's, erzählte ihm Märchen von Aladins Wunderlampe, von Aschenputterln u. dgl., die ihn Tränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, daß er nickte, wenn sie pausierte, und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Schließlich schlief er doch ein, um 5 Uhr weckte sie ihn wieder, um 7 Uhr, als der bestellte Kopist eintrat, war die Ouvertüre fertig.

Wenn er auch vieles mit erstaunlicher Mühelosigkeit und rascher Hand entwirft, so ist ihm doch leichtfertiges, verantwortungsloses Schaffen durchaus fremd, ja geradezu verhaßt. Sehr wohl ist er sich des Unterschiedes seiner gediegenen Arbeiten von der artistisch gewichtslosen l'art pour l'art-Kunst der Spätitaliener bewußt. So urteilt er über Paesiello: „Man kann dem, der in der Musik nur leichtes Vergnügen sucht, nichts Besseres empfehlen als die Kompositionen dieses Mannes." Seinem Naturtalent hält eine höchst gründliche, umfassende „Kompositionswissenschaft" durchaus die Waage, wie Haydn ausdrücklich versichert. Aus seinen Kunsturteilen leuchtet ein feiner Sinn für Rang und Gehalt hervor. Kapellmeistermusik durchschaut er sogleich (Mannheimer Brief vom 3. 12. 77), ebenso den Scharlatanismus des Abbé Vogler (Mannheimer Brief vom 17. 1. 78). Schon in der Mannheimer Zeit (Brief an den Vater vom 14. 2. 78) festigt sich ihm dieses durchaus klassische Verantwortungsbewußtsein im Schaffen: „... Ich kann nichts schreiben als nachts; mithin kann ich auch nicht früh aufstehen. Zu allen Zeiten ist man auch nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinschmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort, aber so eine Sache kömmt in die Welt hinaus, und da will ich halt, daß ich mich nicht schämen darf, wenn mein Namen darauf steht."

Darum verachtet er ja auch keineswegs die Skizzenbucharbeit, das sorgsame Bessern, Feilen, Planen und Ordnen. Sie ist im Grunde nur selbstverständlich und sogar typisch für die Verantwortungsbereitschaft und Gestaltungsüberschau hochklassischen Künstlertums. *Man muß hier eine naturhafte Improvisationsgabe, ein Schöpfen aus der Fülle der Gestalten, von einer zeitlichen, geschichtlich umrissenen Aufgabe, von der Führerschaft und Lebensmeisterung des Klassikers durchaus zu trennen wissen!* Einfall und Verarbeitung decken sich bei Mozart *nicht* von Anbeginn; es besteht eine Kluft zwischen den organischen Quellgründen, dem weiblichen Mutterschoße der Gestalten und dem männlich planenden, vorausdisponierenden Herrschaftswillen: ein Zwiespalt, der allerdings durch natureingeborene Konzilianz und

das verbindliche, verbindende Gesellschaftswesen des Humanitätszeitalters überbrückt wird. So muß es sich verhalten, auch wenn nicht mehrfache Berichte uns davon überzeugten, daß Mozart seine Werke durchaus nicht aus dem Ärmel zu schütteln pflegte. Denn der klassische Bauplan, die klassische Motivtechnik, thematische „Arbeit" und funktionale Instrumentation erfordern naturgemäß eine ziemlich weitgehende Teilnahme intellektueller Mächte am Schaffensvorgang. Romantisches Dämmern und Träumen, wollüstig-schmelzende Hingabe an das Erlebnis ist nicht Mozarts Sache. Der Naturgrund spendet, erfüllt; die Ratio lenkt und verwaltet.

In der letzten, reifsten Zeit scheidet sich bezeichnenderweise sogar in Mozarts Tagesplan die gelöste Improvisation aufs entschiedenste von den Stunden schöpferischer Verdichtung und Begrenzung: abends und zur Nachtzeit phantasiert er am Klavier, den frühen Morgen aber räumt er planmäßig und mit Strenge der kompositorischen Arbeit ein. Beim Komponieren bedurfte er keines Instruments; Konstanze versichert, daß er nie am Klavier komponierte, denn er „schrieb Noten wie Briefe und probierte einen Satz erst, nachdem er vollendet war". Offensichtlich hat die Improvisation in seinem Schaffen eine wesentlich andere Bedeutung wie für Beethoven. Die uns überkommenen zeitgenössischen Nachrichten können allerdings diese Verschiedenheiten nicht bis zur Wurzel aufdecken. Man muß sich an die Bedeutung des Improvisatorischen in den aufgezeichneten Werken halten, um die schöpferischen Impulse richtig einzuschätzen. Beethoven hüllt seine letzthin konstruktive Musik in eine improvisatorische Form, um sich unbeschränkter Freiheit zu versichern; namentlich seit op. 31, da er sich von der primitiven Mannheimer Steigerungstechnik abwendet, ist diese Entwicklung deutlich zu beobachten. Mozart hingegen improvisiert eigentlich fortwährend, auch innerhalb der „strengsten" Form, denn ihm strömen unablässig neue Gestalten zu. Er schafft erstlich aus der Fülle, enthusiastisch überfließend, zum zweiten allerdings planend, verwaltend, maßvoll ordnend. Beethoven sucht das quasi una fantasia-Prinzip auf möglichst weitgedehnte Formenteile — Themen, Expositionen, ja über ganze Sonatensätze hinweg — auszubreiten; Mozarts freieste Phantasien erscheinen demgegenüber in formaler Hinsicht geradezu gebunden: nicht etwa, weil er ein größerer Meister der strengen Formen gewesen wäre, sondern weil die großformale Anordnung ihm mehr oder minder konventionell blieb; er steht in dieser Hinsicht dem Barockstil unstreitig näher als Beethoven, dem Formen als fertig übermittelte vorgegebene Gehäuse zutiefst fragwürdig werden.

Mozart führte ständig ein musikalisches Skizzenbuch bei sich, dem er gelegentliche Einfälle ohne weitere Verarbeitung rasch und flüchtig anvertraute. Leider haben sich nicht allzu viele dieser Blätter aus dem „Portefeuille seiner Wertpapiere" erhalten, aber diese wenigen Stichproben erweisen doch zur Genüge, daß zwischen Skizze und endgültiger Niederschrift wohl ein Reifeprozeß liegen mochte, niemals aber ein tiefeinschneidender Umguß. Einige aufschlußreiche Beispiele hat M. Graf[3]) zusammengestellt: „In allem Instrumentalen hatte Mozart eine so sichere Hand, daß nachträgliche

[3]) Max Graf: Die innere Werkstatt des Musikers, S. 124.

Änderungen zu den Seltenheiten gehörten. Im ‚Don Juan' zum Beispiel sollte die Leporelloarie ursprünglich auch Trompeten und Pauken erhalten, die gestrichen wurden, als es an die Ausführung ging, und in der g-moll-Symphonie beabsichtigte Mozart anfänglich vier Hörner zu nehmen; nach einigen Takten beschränkte er sich auf zwei. Es lassen sich nur sehr wenige Beispiele solcher nachträglicher instrumentaler Änderungen anführen. Was in der Phantasie Mozarts erklang, hatte sofort seine wunderbare Orchesterfarbe, den echten Mozartischen Goldklang."

Wie anders verfährt abermals Beethoven! Ein boshafter Zeitgenosse versichert, Beethoven häufe um sich ganze Stöße thematischer Fragmente; bei passender Gelegenheit fische er sich eines der Bruchstücke heraus, um es nachträglich zu „verarbeiten". Bei aller leicht ersichtlichen Übertreibung und Persiflage enthält diese Anekdote doch unzweifelhaft ein wahres Kernstück. Wer Beethovens zahlreich erhaltene Skizzenbücher auch nur flüchtig überblickt, der gewahrt allerorten des Selbstschöpfers unermüdliches, hartnäckiges und vielfach tief umgestaltendes Feilen und Bosseln. Fast möchte man sagen, der ursprüngliche Einfall bedeute ihm wenig gegenüber der nachfolgenden Prägung, Formung, aktiven Gestaltung. In ihrer ursprünglichen Skizzierung erscheinen daher viele Beethoven-Themen alltäglich, ja dürftig; erst der Meißelschlag gibt dem unbehauenen Rohstoff Leben und Profil, erst die Bearbeitung, der persönliche Zugriff, verdichtet den Gehalt.

Niemand wird diesen Gegensatz der Schaffensarten für zufällig halten wollen: es ist klar, daß zwischen dem Wie und dem Was, zwischen Entstehungsvorgang und innerem Gehalt des Geschaffenen wesentliche Verknüpfungen bestehen. Unbeschadet seiner klassischen Durchsichtigkeit und Gestaltungsfreude bewahrt sich doch Mozarts Schaffen stets eine quellende Unmittelbarkeit: Erfüllung im Hier und Jetzt. Mozart schafft unbewußter, naiver, geborgener, im gläubigen Vertrauen zur Welt der Sinne, die ihm auch Elementarisches bereits in gestalthafter Form darzubieten scheint; Beethoven hingegen ringt und kämpft mit dem „Rohstoff", dem er mit aggressiver Gebärde seinen Willen aufprägt. Daher ist denn auch Beethovens Form nichts Fertiges, Gerundetes, in sich Geschlossenes, sondern stets transitorisch, strebend, über sich selbst hinausweisende Gebärde, im transzendentalischen Fluge die Wirklichkeit der Sinne überschreitend. Mozart findet allerwärts erfüllte Sinngestalten, Beethoven setzt den Gehalt als eine Beziehungsgröße, die ruhende Substanz in bewegte Funktion überführend. Naiv und sentimentalisch, empfangend und vorgreifend, organisch und konstruktiv, kreisförmig und gespalten: in diesen und in noch mancherlei ähnlichen Begriffspaaren ließe sich der Gegensatz der Schaffensarten ausdrücken, der letztlich in wurzelhaften Verschiedenheiten der Weltbilder gründet. Wenn Beethovens Werk ein immer erneutes Bekenntnis zur Freiheit, zum Ethos des schöpferischen Selbststandes bildet, so enthüllt sich als die schöpferische Urmacht, als der tiefste Quellpunkt der Mozartschen Kunst der weltenschaffende Eros, aufsteigend aus dem Nachtreiche der weiblich-hüllenden, mütterlich bewahrenden Erdmächte und Bildkräfte zur Tageshelle eines apollinischen, klassisch besonnenen Vernunftzeitalters.

Der Gesangsvorhalt bei Mozart

Eine Umfrage der „Musik" bei führenden Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens.

Die Darlegungen von Dr. Siegfried Anheißer über den „Gesangsvorhalt in der klassischen Musik, besonders in den Opern Mozarts" im Oktober-Heft 1936 unserer Zeitschrift haben mit allem erforderlichen Nachdruck auf eine der wichtigsten Stilfragen bei der Ausführung klassischer Vokalmusik hingelenkt. Man wird Entscheidungen über richtig und unrichtig hierbei schwerlich durch die Feststellung wissenschaftlicher Erkenntnisse allein erzielen können, denn es kommt beim musikalischen Kunstwerk stets außerordentlich auf den Geist einer Wiedergabe an. Wenn man eine historische Erkenntnis nicht auch mit dem Herzen aufgenommen hat, wenn man nicht empfindungsmäßig davon überzeugt ist, wird die Ausführung starr bleiben.
Gerade bei den unsterblichen Opernwerken Mozarts ist aber eine möglichst verbindliche Einigung über die Wiedergabeform bis in Einzelheiten erforderlich. Dankenswerterweise haben eine Reihe hervorragender Künstler aus ihrer innersten Überzeugung heraus und auf Grund langer praktischer Erfahrung wertvolle Anregungen gegeben. Wir lassen die Stellungnahmen zu Anheißers Ausführungen folgen:

Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler

Ihre Zeilen und die ihnen beigelegte Schrift von Anheißer über die Ausübung der Gesangsvorhalte habe ich mit Interesse gelesen. Die darin angezogenen Beispiele sind zum großen Teil richtig, die Schlußfolgerungen, die Anheißer zieht, zum Teil aber falsch. Daß diese Vorhaltspraxis auch noch in den späteren Zeiten, bei Beethoven usw., ausgeübt worden sei, ist historisch unhaltbar. In dieser Zeit hatte sich der persönliche Ausdruck der Musik bereits zu weit gesteigert und vielfach so sehr von der allgemeinen Konvention entfernt, daß die Komponisten — Beethoven hat hierin mit größter Entschiedenheit den Anfang gemacht — ihre Werke wörtlich so aufgeschrieben haben, wie sie gespielt werden sollen. Gerade Beethoven hat bekanntlich sehr detaillierte Vortragsbezeichnungen seinen Werken mitgegeben; wenn er in dem von Anheißer zitierten Beispiel im letzten Satz der IX. Symphonie bei der Stimme den Vorschlag nicht so notiert hat wie in der ähnlichen Stelle vorher bei dem Baß-Rezitativ, so wollte er damit sagen, daß die Stimme den Vorschlag eben nicht zu singen habe. Was für jeden musikalischen Menschen schon deshalb ganz außer Zweifel steht, weil durch den Vorschlag, wie er fälschlicherweise auch heute noch meistens gesungen wird, die Wirkung der darauffolgenden schönen aufsteigenden Linie in den Streichern verdorben wird.
Eine der Hauptquellen von Anheißer, die er gleich anfangs erwähnt, ist Telemann. Dieser schreibt: „... nicht allemal so singen, wie die Noten dastehen, sondern sich hin und wieder eines sogenannten Akzentes bedienen." H i n u n d w i e d e r , d. h. also nicht eine immer und unter allen Umständen zu beachtende Regel.

Nicolo Vaccai, auch einer von Anheißers Quellen, schreibt: „Wenn im Rezitativ am Ende oder auch inmitten einer Phrase... usw." Er spricht also vom Rezitativ, nicht von der Arie.

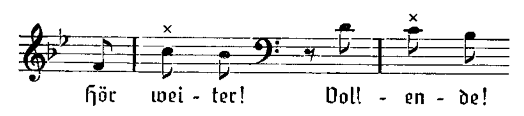
Hauptsächlich scheint sich Anheißer auf das Buch von Beyschlag zu stützen. Dieses Buch ist 1908 erschienen, also kein Originalzeugnis. Daß für die Wissenschaft die jeweilige Konvention der Zeit eine große Rolle spielt, ist natürlich; daß die großen Meister, die eben deshalb groß sind, weil sie sich über die Zeit und ihre Konvention erheben, zu diesen Konventionen eine andere Einstellung haben als ihre Zeit, ist der Wissenschaft bisher noch nicht genug klar geworden. Um den Stil von Mozarts Gesangsmusik richtig zu erfassen, ist es vor allem wichtig, Mozart zu befragen, nicht seine „Zeit". Selbst ein Mozart befand sich mit seiner Zeit häufiger im Widerspruch, als man heute im allgemeinen glaubt. Die Praxis der Gesangsvorhalte wurde hauptsächlich im Rezitativ gehandhabt, nicht so sehr in den geschlossenen Arien, in keinem Fall aber so allgemein und prinzipiell wie Anheißer annimmt. Insbesondere ist es charakteristisch für diese Vorhaltspraxis, daß sie, wie überhaupt die Ausführung von Figurationen in dieser Zeit, weitgehend dem persönlichen Geschmack des Ausführenden Raum ließ, so daß die Vorhalte in Wirklichkeit sehr verschieden gehandhabt wurden (wie übrigens auch die Anheißerschen Beispiele dartun). Es hat keinen Sinn und verträgt sich in keiner Weise mit der heute mit Recht angestrebten Werktreue, jene in gewissen Grenzen gehaltene Freiheit persönlicher Darstellung, wie sie in diesen Zeiten existierte, aus philologischer Ängstlichkeit heute in eine Zwangsjacke zu verwandeln. Um so mehr, als unser Wissen in diesem Punkt lückenhaft genug ist. Man wußte damals sehr gut, warum man dem persönlichen Geschmack des Darstellenden einen gewissen Spielraum ließ. Wer nicht Geschmack besitzt, und wer nicht Vertrauen auf diesen Geschmack hat, soll überhaupt nicht musizieren. Daß aber die Verkleisterung und Überpinselung der edlen Linien Mozartscher Arien mit den häufig ebenso weichlich wie konventionell wirkenden Vorhalten oftmals alles andere als eine Verbesserung bedeutet, liegt für jeden musikempfindenden Menschen auf der Hand. Wenn nun gar die Vorhalte unter Außerachtlassung des Originaltextes in den Klavierauszügen mitgedruckt werden, so wie Anheißer das tut, so ist dem auf das Schärfste entgegenzutreten. Man gebe uns die Werke der Meister so, wie sie sie niedergeschrieben haben, nicht anders.

Generalmusikdirektor Artur Rother, Deutsches Opernhaus Berlin:

Es ist außerordentlich zu begrüßen, daß Anheißers ausgezeichneter Aufsatz der Anlaß sein soll, die Frage der appoggiatura grundsätzlich zu klären. Daß die Vorhalte in der älteren Gesangsmusik angewendet worden sind, kann nach den einschlägigen Untersuchungen ebensowenig bezweifelt werden wie etwa die gelegentliche Einführung freier, fein erfühlter Variaten und Fioriduren (selbst noch bei Haydn und Mozart) oder die Ausfüllung nur zweistimmig notierter Stellen mit vollgriffigen Harmonien in Bachschen Klaviersuiten (sofern es sich nicht um polyphonen Satz handelt!) und

Mozarts Klavierkonzerten usw. Derlei Dinge gehören eben zur richtigen, werkgetreuen Wiedergabe, ein lediglich das Notenbild reproduzierender Vortrag dieser älteren Musik ist historisch und künstlerisch einfach falsch.

Über das Maß der Anwendung der appoggiatura wird es wohl immer Meinungsverschiedenheiten geben; es werden in der Praxis genug Fälle vorkommen, wo der Geschmack der Ausführenden entscheiden muß, ob der Vorhalt am Platze ist oder nicht. Im Sekkorezitativ ist m. E. er immer anzuwenden, die sonst unausbleibliche Eintönigkeit ist einfach unerträglich; im begleiteten Rezitativ, in den Arien und Ensembles empfehle ich, bei herabsteigender melodischer Linie die appoggiatura stets zu bringen, bei hinaufsteigender etwas vorsichtiger zu sein: Der dramatische Ausdruck und der musikalische Geschmack werden da in der Hauptsache bestimmend sein müssen. Z. B. ist es mir (trotz aller historischen „Richtigkeit") unmöglich, in „Figaros Hochzeit" singen zu lassen:



Die beiden aufeinanderfolgenden c-Vorhalte empfinde ich als störend, ich lasse also Susanne ohne, Figaro natürlich mit appoggiatura singen.

Indessen können solche subjektiven Empfindungen an der grundsätzlich notwendigen Wiedereinführung der Gesangsvorhalte (überall da, wo ein gar unbelehrtes Puritanertum sie ausgerottet hat) nichts ändern.

Generalmusikdirektor Paul Schmitz, Leipzig

Die Frage des Gesangsvorhaltes ist meiner Meinung nach vor allem eine Frage des guten Geschmacks. Eine streng durchgeführte Anwendung der Vorhalte an allen entsprechenden Stellen halte ich für ebenso falsch (und lag auch bestimmt nicht in der Absicht der damaligen Komponisten), wie das absolute Weglassen der Vorhalte. Ich habe gerade in der Opernmusik wiederholt die Erfahrung gemacht, daß beide Möglichkeiten, nämlich bestimmte Stellen mit, andere auch wieder ohne Vorhalt das richtige, dem erforderlichen Ausdruck entsprechende melodische Bild ergeben. Meiner Ansicht nach ist also diese äußerst schwierige Frage immer nur von Fall zu Fall zu lösen, womit aber keineswegs die historische Richtigkeit der Forderung Anheißers angezweifelt wird.

Staatskapellmeister Johannes Schüler, Staatsoper Berlin

Vorhaltgegner zu sein halte ich für ebenso falsch wie die Anwendung des Gesangsvorhaltes „aus Prinzip". Das erstere führt m. E. zu allzugroßer Starrheit, das letztere wiederum zu einer für mich unausstehlichen Verweichlichung der melodischen Linie. Telemann sagt sehr richtig: die Sänger sollen nicht „allemal so singen, wie die Noten

dastehen", wobei für mich die Betonung auf „allemal" liegt. Ich halte deshalb nach wie vor daran fest, die Vorhaltsfrage für jeden Fall gesondert zu prüfen und bei der Entscheidung, ob mit oder ohne Vorhalt, ganz meinem musikalischen Gefühl zu folgen. Eine nicht unwesentliche Rolle spielt dabei der Klang der deutschen Sprache. Es ließen sich viele Beispiele dafür anführen, daß im italienischen Originaltext der Gesangsvorhalt durchaus natürlich wirkt (und damit vielleicht überall dem Wunsche der Komponisten oder der strengen Regel entspricht), während er auf die deutsche Übersetzung angewandt unnatürlich, ja unerträglich und nicht steigernd (Sinn der „Verzierung"!), sondern abschwächend erscheint.

Generalmusikdirektor Hugo Balzer, Düsseldorf

Im allgemeinen befürworte ich die Praxis, die Anheißer nach seinen gründlichen historischen Ermittlungen vorschlägt. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß gerade in der Ausführung der Gesangsvorhalte in jener musikgeschichtlichen Epoche, wie sie Anheißer vorschlägt, ein wichtiges Ziel unserer heutigen Aufführungspraxis zu sehen ist. Die affekt- und erfindungsreiche Kunst gerade Mozarts läßt auch dem Musiker die Ausführung dieser Vorzeichen in dem entsprechenden Anheißerschen Sinne als etwas ganz Natürliches erscheinen. Ich freue mich, daß durch die vorliegende Arbeit, die offensichtlich auf einer reichen Erfahrung aufgebaut ist, ein Schritt vorwärts getan ist in der Vereinheitlichung der Spielauffassung. Ich möchte wünschen, daß sich die erwähnte Methode nun endlich ganz allgemein durchsetzt.

Intendant Erich Seidler, Deutsche Musikbühne, Berlin

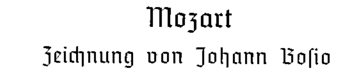
Wenn ich mich, der Aufforderung der Schriftleitung der „Musik" entsprechend, zu diesem Thema kurz äußern darf, so kann das nur aus der lebendigen Praxis heraus geschehen; die wissenschaftliche Untersuchung darüber, ob die bisherige Art der Vorhaltbehandlung gegenüber der jetzt von Anheißer geforderten zu verwerfen sei, bleibe berufeneren Federn überlassen. Die Deutsche Musik-Bühne sieht den „Figaro" in der Anheißerschen Übersetzung auf ihrem Spielplan; da war es nun interessant und aufschlußreich, die Stellung der Sänger zu der Frage der Vorhalte beim Studium der Partien zu beobachten. Fast ausnahmslos standen sie diesem Problem mit größtem Interesse gegenüber, ja die meisten fragten schon vor Beginn der offiziellen Probezeit auf Lauenstein bei mir an, wie ich einzelne bestimmte Stellen ausgeführt wissen wolle oder wie ich mich im allgemeinen zu der Frage der „Appoggiatur" stelle. Das scheint mir ein Beweis dafür zu sein, daß der Opernsänger von heute, wohl im Gegensatz zu früher, keinen sängerischen oder stilistischen Instinkt mehr für diese Dinge hat, daß dieser vielmehr langsam und zielbewußt wieder geweckt werden muß.
Beim Studium selbst nun ergab sich etwa folgendes Bild: Stellen, deren Ausführung sowohl textlich als auch musikalisch sozusagen auf der Hand lagen, boten natürlich

keinerlei Schwierigkeiten; ich denke da beispielsweise an das Zitat, das Anheißer in seinem Aufsatz als erstes bringt (Kavatine der Gräfin, 2. Akt). Keiner Sängerin dürfte es heute wohl noch einfallen, die Stelle anders zu singen als dort vorgeschrieben! Hingegen konnte ich beobachten, daß verschiedene andere geforderte Vorhalte, namentlich in den Rezitativen, gewisse Schwierigkeiten machten; sie im einzelnen hier anzuführen, hieße den Rahmen dieser kurzen Ausführungen sprengen. Als Argument wurde mir meist entgegengehalten: „Das liegt mir nicht" oder „das geht mir gegen den Strich". Ich habe mich nicht gescheut, hier und da dem Sänger Konzessionen zu machen, soweit ich glaubte solche verantworten zu können; denn wenn ich auch beileibe nicht auf dem Standpunkt stehe, daß sich alles Sr. Majestät dem Sänger unterzuordnen hätte, so glaube ich doch, daß gewisse Freiheiten, die der Individualität und dem Stimmcharakter der Sänger besonders entgegenkommen, einer guten Aufführung eher nützen als schaden können — selbstverständlich wie immer in bescheidenen Grenzen! Auch möchte ich nicht verhehlen, daß in der allzu pedantischen und reichlichen Anwendung des Vorhalts die Gefahr einer gewissen Monotonie oder Gleichförmigkeit liegen könnte. Ohne irgendwelchen Halbheiten das Wort reden zu wollen, stehe ich daher auf dem Standpunkt, daß Vorhalte nicht schematisch, sondern sinngemäß, d. h. dem Melos und Worttext angepaßt, anzuwenden sind; keinesfalls dürfen Absicht oder gar Zwang dabei spürbar sein. Nur so ist die sichere Gewähr dafür gegeben, daß Aufführungen zustande kommen, die beschwingt und bis ins letzte gelockert sind. Und das ist wohl die erste, unerläßliche Voraussetzung für die Vermittlung der unsterblichen Werke unseres Wolfgang Amadeus Mozart.

Generalmusikdirektor Ludwig Leschetizky, Chemnitz

Überblickt man die Betrachtung über den „Gesangsvorhalt in der klassischen Musik, besonders in den Opern Mozarts" von Siegfried Anheißer, Berlin, so fällt zunächst die Fülle der herangezogenen Beweise und Beispiele auf, aus denen ganz klar hervorgeht, daß genug Gesetze von früheren Tonmeistern über die Ausdeutung vorhanden sind, die fordern, daß Vorhalte überall anzuwenden sind, außer dort, wo sie aus Geschmacks- und anderen Gründen nicht angewendet werden sollen. Schade, daß darauf bezügliche Aufsätze zwar gelesen, aber nicht gründlicher beachtet und befolgt werden. Man sollte annehmen, daß bei der heutigen ernsten Kunstauffassung Revisionen der Vorhaltstilfrage, sobald diese als ziemlich gelöst anzusprechen ist, überall sorgfältig in Angriff genommen werden sollten. Statt dessen wird sich mancher praktische Musiker oder der Gesangskünstler am liebsten hinter die jahrelang gepflogene Gewohnheit verschanzen, sei sie für oder gegen den Vorhalt.

Wenn Anheißer über gewisse Grenzfälle spricht, bei denen Geschmack und Auffassung entscheidende Bedeutung haben, oder daß in seinen eigenen Klavierauszügen der Vorhalt noch weit öfter hätte verwendet werden können, bedeutet das nur eine summarische Forderung nach stilgerechter Anwendung der Vorhalte und nur eine Anweisung für die meisten Fälle. Man kann heute mit Recht verlangen, daß Klassiker richtig



Mozart
Zeichnung von Johann Bosio



DIE
GAERTNERIN AUS LIEBE
OPER IN DREI AUFZÜGEN
von
W. A. MOZART
Königlichen Hoheit der Frau Markgraefin
LEOPOLD zu BADEN
Verleger
MANNHEIM

Das Titelblatt der Erstausgabe
von Mozarts „Gärtnerin aus Liebe"

Brief Mozarts an seine Gattin

vom 7. und 8. Oktober 1791

ausgeführt werden; wenn aber Geschmack und Auffassung an strittigen Punkten allein entscheidend sind, dann steht es schlecht um die Forderung nach einer einheitlichen Ausführung, die schon im Interesse der Sänger sehr zu begründen wäre. Kommt ein Gesangsdarsteller, der Vorhaltanhänger ist, anderswohin und trifft dort einen Dirigenten als Gegner, so muß er, wenn der letztere stärker ist, doch wieder umlernen. Diese und ähnliche Nebenerscheinungen von Gewohnheit, Abneigung, persönlicher Einstellung gegen von Wissenschaftlern entdeckte Wahrheiten und Richtigstellungen sind die stärksten und fast unbesiegbaren Gegner von Revisionen. Geschmack und Auffassung sind dehnbare Begriffe; die Art der Ausführung sollte eigentlich überprüft werden können. Vielleicht waren die Ausübenden früher in dieser Beziehung wirklich viel geübter, d. h. die Gesetze waren jedem geläufiger als den jetzigen, so daß manche Ausführung ganz ihrem Geschmack überlassen bleiben durfte, vielleicht haben sie sich die Freiheit aber auch nur einfach genommen und die Komponisten haben damals mit dieser Freiheit so gerechnet, wie sie jetzt mit einigen Freiheiten von Dirigenten und Spielleitern rechnen.

Nun meine eigenen Erfahrungen: Ich habe einige Wandlungen in Geschmack und Auffassung durchgemacht, und für mich gab es früher sehr viele Grenzfälle. Heute untersuche ich (außerhalb der Rezitative) genau die Art der Ausführung im Orchesterteil, wobei die übersetzten Worte eine wesentliche Rolle spielen, und entschließe mich dann sinngemäß. Als ich begann, Aufführungen selbst zu verantworten, studierte ich nochmals Abhandlungen über Vorhaltsanwendung und Verzierungen; aber viel mehr, als in den Auszügen gedruckt und anempfohlen wird, konnte ich auch daraus nicht lernen. Es kam dann eine Zeit, wo ich die ewige Abweichung von der Schlußnote nicht mehr recht ertragen konnte; ich sehnte mich nach einer richtigen Endnote, besonders wenn das Wort einsilbig war (was ich auch heute noch beibehalte), bei zweisilbigen Schlußworten mag ich es gerne leiden, wenn sich die Endnote verzögert.
Bei Weber sind im Freischütz einige Stellen, die mit Vohalt sehr weich klingen, besonders bei Frauenstimmen, sie werden ja auch fast immer so gesungen. Das fortwährende Ausweichen nach oben oder unten hat mir geradezu stilwidrig und schwächlich geklungen; wie weibliche Endung ohne Ende. Man versuche, Rezitative, ähnlich wie beim Studium, recht oft hintereinander zu wiederholen, dann wird man am ehesten zur Klarheit kommen, wo besonders gleiche Wendungen aufeinanderfolgend stören (mehrere Vorhaltsanwendungen hintereinander), wo hingegen zwei gleichlautende Noten besser durch Vorhalt zu umschreiben sind, je nach der vorhergehenden melodischen Folge und der Sprachsingweise nach oben oder nach unten.

Ich nehme an, daß die Absicht besteht, bei der jetzigen Neuausgabe der Klavierauszüge nicht nur die Übersetzung, sondern auch die Anwendung der Vorhalte zu revidieren, und durch die Umfrage soll wohl eine Stellungnahme derjenigen erlangt werden, die mit über die Aufführungen zu entscheiden haben. Es wird schwer sein, eine einheitliche Zustimmung zu erhalten, ohne daß die richtiggestellten Werke vorliegen. Immerhin könnten die Auszüge ja gedruckt werden, wie sie der Herausgeber glaubt verantworten

zu können. Im schlimmsten Fall werden nicht alle Vorhalte wirklich ausgeführt werden; das vermindert aber nicht den Wert der Ausgabe. Vielleicht bürgert sich dann schnell ein, was angestrebt wird; vielleicht ergibt die kleine Freiheit der Anwendung oder Nichtanwendung in einzelnen Fällen neue Ausblicke, die wieder zu neuen Gedanken anregen, besonders zur Frage, ob wir heute durchaus so wie früher die ganzen Verzierungen auch machen müssen; ich glaube es nicht. Die Freiheit der Anwendung war wohl auch früher von einem bestimmten Reiz begleitet, wie überhaupt früher viel mehr auf Mitschaffen gerechnet wurde.
Über dieses Mitschaffen, nämlich das Improvisieren in der Begleitung der Rezitative, wäre noch nachzudenken: eine Überladung in der Cembalobegleitung der Rezitative würde die darauffolgende Arie bedrücken: der einfache Anschlag eines Akkordes mag aber nun doch als zu armselig wirkend erscheinen. Der goldene Mittelweg ist hier aber auch nur als Ausweg, nicht als die richtige Straße anzusprechen.

Dr. Wilhelm Buschkötter, Reichssender Stuttgart

In den Jahren meiner Zusammenarbeit mit Anheißer am Reichssender Köln bestand zwischen uns beiden hinsichtlich der Appogiatur (des Vorhalts) stets eine völlige „Konsonanz". Anheißers Beweisführung in seinem Aufsatz über den „Gesangsvorhalt in der klassischen Musik, besonders in den Opern Mozarts" im Oktoberheft der „Musik" ist ebenso ausführlich wie geschichtlich unantastbar.
Gerade so, wie ich stets für die stilgerechte bzw. werktreue Wiedergabe der musikalischen Kunstwerke eintrete — z. B. obligatorisches Akkompagnement bei Bach und Händel, in den Jugendwerken von J. Haydn, ferner in seinen französischen Sinfonien und auch noch in der Es-dur-Sinfonie Nr. 91 nach Altmanns Verzeichnis, so hat sich Anheißer mit Recht für die richtige Ausführung des Gesangsvorhaltes in den Opern Mozarts nachdrücklich eingesetzt. Wenn Dirigenten und Sänger sich mit den Neuausgaben über die Aufführungspraxis älterer Musik — Telemann, Quantz, Leop. Mozart und Phil. Em. Bach ein bißchen intensiver befassen würden, so hätte eine divergierende Auffassung hinsichtlich der richtigen Ausführung des Vorhaltes gar nicht Platz greifen können.
Ich stimme daher den Darlegungen Anheißers rückhaltslos zu und hoffe wie er, daß „diese Zeilen dazu beitragen mögen, daß wir bald wieder eine einheitliche Gesangsübung auch in diesem Punkte haben". Hinzufügen möchte ich noch, daß ich bei Opernaufführungen nicht anders verfahre, als es Anheißer angibt.

Dr. Ludwig Karl Mayer, Reichssender Königsberg Pr.

Zu den Ausführungen von Siegfried Anheißer über den „Gesangsvorhalt in der klassischen Musik, besonders in den Opern Mozarts" möchte ich nur sagen, daß ich es für verdienstlich halte, daß auf diese Angelegenheit wieder einmal hingewiesen wurde. Die Frage selbst bildet ja eigentlich kein Problem mehr, d. h. es ist zweifellos richtig,

grundsätzlich bei Gesangsmusik des zur Erörterung stehenden Zeitabschnittes, insbesondere bei Mozart, Vorhalte singen zu lassen, sofern man sich nicht gegen den Stil versündigen will. Wo anders verfahren wird, macht man sich einer künstlerischen Fahrlässigkeit schuldig. So klar und einfach jedoch die Dinge grundsätzlich liegen, so schwierig wird das Problem im einzelnen, so daß man sich wohl bei jedem Werk die Mühe nehmen muß, von Takt zu Takt und von Fall zu Fall die richtige Lösung zu finden und festzulegen, was nicht immer mit theoretischen Kenntnissen allein zu erreichen sein wird. Ausschlaggebend ist dabei ein geschultes und gepflegtes Stilempfinden.

Nachwort von Siegfried Anheißer, Berlin

Ich hatte kaum gehofft, so überwiegend freudige Zustimmung zu finden; sind wir doch fast alle in einer vorhaltlosen Zeit groß geworden, ja an manchen von uns ist die Vorhaltfrage vielleicht noch gar nicht herangetreten. Hat man aber zwanzig Jahre und mehr nur vorhaltlos musiziert, so ist es nur natürlich, daß die Vorhalte einem solchen Ohre fremd klingen und von ihm zunächst abgelehnt werden. Mit dem Begriff „musikalisch" oder nicht hat das schwerlich etwas zu tun, man müßte denn sämtliche Musiker vor Mahler als unmusikalisch abtun wollen. Die Verketzerung des Vorhaltes ist eines Tags wie ein Pilz emporgeschossen, aus zwar gut gemeintem aber falsch verstandenem Streben nach Werktreue: in jener Zeit, wo man auch in der Literatur — und hier sehr mit Recht — auf die Urtexte zurückging und sie als unbedingt maßgebend ansah, glaubte man, auch dem Vorhalt, den man im musikalischen Urtext nicht fand, den Krieg bis aufs Messer ansagen zu sollen; denn seine Daseinsberechtigung kannte man damals nicht. Gustav Mahler hat diesen Ausrottungsfeldzug mit unbelehrbarem Eigensinn dank seinem großen Ansehen siegreich durchgeführt.
Nun aber das vorhaltlose Singen als Norm anzusehen, würde heißen, die Dinge auf den Kopf zu stellen. Ein gewiß unverdächtiger Zeuge für Mahlers unselige Vaterschaft ist Max Friedländer, der nicht nur Musikhistoriker, sondern vorher Berufssänger, ja Schüler von Garcia und Stockhausen war, also Theorie und Praxis kannte; er ist es auch, der in seinen Universitätsvorlesungen als Beweis für den Vorhalt im Finale der IX. Sinfonie die von mir zitierte Rezitativstelle anzuführen pflegte.
Doch ich sehe, ich bin schon mitten in der Abwehr gegen die Verfechter des Vorhalts; und da wir gerade bei Beethoven sind, darf ich wohl darauf hinweisen, daß der großen Schar der angeblich Unmusikalischen auch Toscanini zugerechnet werden muß, da er trotz der allerdings nur angeblich „sehr detaillierten Vortragsbezeichnungen" Beethovens im Fidelio unentwegt Vorhalte singen läßt (Salzburg).
Wir kommen also mit der Ablehnung des Vorhaltes aus unserem musikalischen Gefühl nicht weiter und stoßen damit keine jahrhundertlange Tradition um, die sich nicht nur auf die Praxis, sondern auch auf eine lückenlose Theorie gründet, wenn sie auch zeitweilig durch einen beispiellosen Willkürakt brutal unterdrückt worden ist.
Es scheint mir vielmehr unsere Pflicht zu sein, uns Mühe zu geben, in die alte Musik-

übung und damit *zur Werktreue uns zurückzufinden.* Eine Zwangsjacke will keiner von uns, ich am wenigsten. So habe ich beispielsweise im Vorwort zum Don Giovanni geschrieben: „Die von mir eingefügten Vorhalte habe ich wieder durch kleine Kreuze (+) kenntlich gemacht; bei weitem die meisten erschienen mir unangreifbar, viele sind sogar durch alte Klavierausgaben und mündliche Überlieferung belegt. Wo aber die eine oder andere dem Geschmack der Ausführenden nicht zusagt, mag *man sie getrost ändern.*

Aus diesen Sätzen geht auch hervor, daß von einer „Verkleisterung" und „Überpinselung der edlen Linien Mozartscher Arien", von einer „Außerachtlassung des Originaltextes in den Klavierauszügen" nicht die Rede sein kann; jeden von mir eingezeichneten Vorhalt kann man eindeutig und klar als von mir stammend erkennen. Meine Ehrfurcht vor Mozarts „heiligen Originalen" ist wohl nicht so leicht zu überbieten, und wenn ich für meine Klavierauszüge auch keine Unfehlbarkeit beanspruche, so glaube ich doch, sie sind von allen am sorgfältigsten mit dem Urtext verglichen: so habe ich z. B. im Don Giovanni für jeden Aufzug rund 200 (zweihundert!) Fehler gegen die bisher an den Bühnen übliche Ausgabe zu beseitigen gehabt, angefangen bei Kleinigkeiten bis hin zu hanebüchenen Schnitzern, ja sogar Fälschungen.

Wer heute die grundsätzliche Richtigkeit des Vorhaltes bestreiten will, muß *beweisen*, statt sich in Behauptungen zu ergehen, und Beweise ist man mir bisher schuldig geblieben, *mußte man mir schuldig bleiben.* Über *Einzel*fälle, z. B. die von Rother angeführten, das wiederhole ich, wird man immer verschieden denken können. Das verschlägt nichts, man muß nur im ganzen mit gutem Willen und ohne Vorurteile an die Lösung herantreten. — Mit dem Vorhalt von unten, der im Gegensatz zu dem *ausgleichenden* von oben einen *Akzent* gibt, bin auch ich sparsamer gewesen und habe ihn nur da verwandt, wo ein Akzent wirklich begründet war und wo er den Höhepunkt der Phrase bildet; zwar glaube ich, daß auch in diesen Fällen die Alten freigebiger gewesen sind. Es schien mir sogar erlaubt, in einzelnen Szenen auf den Vorhalt *ganz* zu verzichten, so im Figaro-Finale des II. Aufzugs Takt 120—255 (Auftritt Susannas), um allerdings später eine vierhändige Klavierbearbeitung von Novello *mit* Vorhalten zu finden. (Wo bleibt da meine Zwangsjacke?)

Gegenüber den Bedenken, der Vorhalt könne die Musik „*verweichlichen*", möchte ich auf *Wagner* hinweisen. Seine Musik hat noch niemand als weichlich bezeichnet, und doch *wimmelt* sie in ihren rezitativartigen Teilen von Vorhalten (von oben und unten). Man versuche z. B. im „Tannhäuser" die Ansprache des Landgrafen, Wolframs „Blick ich umher" oder ferner „Dich teure Halle" oder Lohengrins Gralserlung ohne Vorhalte zu singen, und man wird über die tote Ausdruckslosigkeit erschrecken. Der Vorhalt *belebt* und *vertieft* den Gehalt der Melodie! — Auch für die *Häufigkeit* der Anwendung des Vorhalts sind diese Beispiele lehrreich.

Die „Duplizität" der Ereignisse will es, daß wenige Wochen nach meinem Aufsatz *Alfred Weidemann* *) das gleiche Thema behandelt hat und genau zu den glei-

*) „*Eine vernachlässigte Gesangspraxis*" in der Allgemeinen Musikzeitung 1937 Nr. 4; die AMZ scheut sich, in ihrem Hinweis auf Anheißer die „Musik" als Quelle zu erwähnen.

chen Ergebnissen kommt wie ich. Ich verweise um so lieber auf seine Ausführungen, als er die Quellenbelege nicht unwesentlich vermehrt (Gretry); auch aus Telemann bringt er noch eine sehr wichtige Stelle: „Man hat sich nicht daran zu kehren, obschon bisweilen eine Modulation wieder den Baß zu laufen scheinet; als wenn es hieße:



so singe dennoch":



Wenn übrigens Telemann in den 9 zusammenhängenden Takten seines ersten Beispiels den Vorhalt 10mal, Vaccai in 32 Takten ihn 17mal anwendet, so geht daraus wohl zur Genüge hervor, wie er seine Worte „hin und wieder" verstanden wissen will, nämlich nur auf die guten Taktteile 1 und 3; hier wendet er sie nämlich stets an.
Manche Sonderfrage mußte diesmal unberührt bleiben, so z. B. die Bedeutung des Vorhaltes für die Gliederung der Rezitative, die Kennzeichnung der Enden der Verszeilen; darüber ein anderes Mal.

Zur Opernbuchfrage

Von Roderich von Mojsisovics-München

I,

Ein altes Theaterwort über die Oper lautet: „Ein gutes Buch ist der halbe Erfolg." Dies stimmt aber nicht immer. Gibt es doch genügend Beispiele dafür, daß auch Opern, die auf gute Bücher geschrieben wurden, keinen Erfolg hatten, und daß andererseits schwache Bücher musikalisch wertvolle Opern nicht umbringen konnten. Hier wird es aber bereits Stimmen geben, die fragen: „Ja, was ist ein schwaches Buch?" und „Wie kommt es, daß Opern, die einige Zeit Zugstücke waren, verschwunden sind?" Denn mit dem Einwand, die Musik sei veraltet, ist nicht alles erklärt. Gerade in einer Zeit, wie der heutigen, in der so viele Ausgrabungen älterer Musik vorgenommen werden, wird man damit nicht weiterkommen. Vereinzelte Wiederbelebungen erweisen sich als Gewinn, z. B. Dittersdorfs „Doktor und Apotheker"; ich spreche ferner Wiederbelebungen das Wort, wo seinerzeit das Erscheinen eines ähnlichen Werkes, richtiger Stoffes, ein älteres verdrängte. Z. B. scheint mir Spohrs ausgezeichnete Oper „Jessonda" durch die „Afrikanerin" Meyerbeers verdrängt worden zu sein: aber heutzutage, wo der unarische Bombast und Spektakel der „Afrikanerin" „erledigt" ist, sollte man die „Jessonda" wirklich wieder hervorsuchen. Sie ist ein prächtiges Werk und das Buch ist sehr gut und bühnenwirksam.

Ich glaube, daß es in erster Linie auf zweierlei ankommt: einmal, daß das Buch uns menschlich etwas zu sagen hat; sei es, daß es uns ergreift, sei es, daß es irgendwie unser besonderes Interesse erregt, und zum anderen, daß das Buch eben ein wirkliches Opernbuch und kein — in Musik gesetztes — Sprechstück ist.

Was uns menschlich berührt, liegt doch wohl der Hauptsache nach in den Charakteren der Gestalten, die im Stücke auftreten. Diese müssen unser Interesse erregen, sie müssen fesseln, so daß wir imstande sind, an ihrem Geschicke Anteil zu nehmen. Und der Anteil muß so groß sein, daß er den Besuch des Stückes beinahe zu einer Art innerer „Lebensnotwendigkeit" macht. Das Schicksal Gretchens im „Faust", Egmonts, um nur zwei Beispiele herauszugreifen, pocht tief an die Wurzeln unseres Gefühlslebens, indem wir uns meist selbst mit diesen Gestalten identifizieren. Und solches ist nötig, will man ein tieferes Interesse, eine wirklich miterlebende Anteilnahme an einer Gestalt bekommen. Einige Beispiele aus der Opernliteratur: Orpheus und Euridice (Gluck); die Frauengestalten, denen ein Don Giovanni, ein Graf Almaviva nachstellt; das Schicksal eines Florestan, eines Max verfolgen wir ebenso mit banger Sorge, wie das unheimliche Treiben des „Vampyr". Wir fragen uns: „Welches Mädchen wird dem Scheusal Ruthwen zum Opfer fallen?" Wir fragen uns ferner: „Wird Senta ihrem Wahne erliegen?, — wird Elsa schweigen können?..."

In der neueren Oper haben insbesondere die italienischen Veristen Gestalten geschaffen, welche in hohem Maße das Mitgefühl der Zuhörerschaft zu erwecken imstande sind. („Nedda", „Turridu".) Aber auch D'Albert hat nach vielen Experimenten seine Haupterfolge Büchern zu verdanken, die in diesem Punkte „stark" sind. („Tiefland", auch noch „Tote Augen".) Der menschlich gefühlsmäßige Anteil, den wir einer Fabel entgegenbringen können, dürfte demnach eine der wichtigsten Voraussetzungen eines „guten" Opernbuches sein. Etwas anderes ist's mit der äußeren Einkleidung des Grundgedankens, der Fabel, mit dem „Stoffe" einer Oper. Hier spricht das Zeitempfinden ein gewaltiges Wort mit. War es im Zeitalter des Barock selbstverständlich, daß eine Oper nur antike Stoffe bringt, so ist durch und seit der napolitanischen Oprea buffa einerseits, dem deutschen Singspiel andererseits die jeweilige Gegenwart in den Vordergrund des Interesses gerückt. Dies gilt auch von den Stoffen, die die „Gegenwart" in einem besonderen Milieu bringen. (Jägerleben, Landleben, Dorfinteressen usf.) Webers „Freischütz" ist trotz des Vermerkes auf dem Theaterzettel „18. Jahrhundert" eine Gegenwartsoper aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geworden (das liegt an der Ausführung des Textbuches), ebenso wie, freilich dem Texte völlig entsprechend, „Figaro", „Cosi fan tutte" Gegenwartsopern sind; aber auch „Don Giovanni" ist „Gegenwartsoper" — durch die Musik. Die Romantik hatte als Gegenstück die „historische" Oper, — die musikalischen „Düsseldorfer" zur Folge; durch Wagner wurde man auf die nordische Sagenwelt hingelenkt. Die nachwagnerische Oper beschränkte sich auf kein bestimmtes Stoffgebiet. Es kann da in dieser Hinsicht höchstens von literarischen Kreisen gesprochen werden, die zeitweilig bevorzugt werden. Sehr stark macht sich auch hier jüdischer Einfluß bemerkbar. Die verschwommenen Libretti Hofmannsthalscher Richtung, die unbegreiflicherweise ein Richard Strauß ver-

tonte, kalfaktern heute in der Antike, morgen im Wiener Rokoko, dann in der Gegenwart herum, ohne es dabei zu einem stilistisch markantem Gepräge zu bringen. Die Märchenoper, die mit Humperdincks „Hänsel und Gretel" so verheißungsvoll einsetzte, versandete gar bald; z. T. infolge des Mangels an wirksamer naiver Märchenhaftigkeit der Stoffe („Königskinder", „Rose vom Liebesgarten", „Christelflein"), z. T. auch infolge der geschraubten Unnatur von Stoffen, wie sie Schrecker und seine Paladine brachten, zu denen ich auch das mißlungene Buch von Pfitzners musikalisch gewiß sehr bedeutendem „Herz" rechnen muß. Denn auch ein Märchen muß „glaubwürdig" gestaltet sein. Der Pseudo-Realismus und Pseudo-Naturalismus der Asphaltliteraten brachte weder etwas menschlich Packendes noch im mindesten künstlerisch geartetes hervor („Maschinist Hopkins", Dreigroschenoper", „Der Zar läßt sich photographieren" und ähnliches).

Und heute? Heute hatte man einerseits die heroische Oper, andererseits eine wirkliche Volksoper erwartet; ganz abgesehen davon, daß die musikalische Komödie, in weitestem Sinne gemeint, noch immer der Erfüllung harrt. Eine wirklich heroische Oper, die dem menschlichen Empfinden der nationalsozialistischen Weltanschauung das gibt, was ihr entspricht, fehlt uns ebenso wie eine echte Volksoper, die für unsere Zeit dasselbe sein müßte, was der „Freischütz" 1821 gewesen war. Diese brauchen wir. Ich schlug bereits vor einigen Jahren an anderer Stelle vor, für die Übergangszeit auf zu Unrecht vergessenes gutes, älteres, deutsches Operngut zurückzugreifen. Ich wies darauf hin, daß es gar nicht so abwegig wäre, die Spielplangestaltung mal einer bestimmten Idee dienstbar zu machen: sagengeschichtliche, altgermanisch-nordische Zyklen, Märchenzyklen, Bilder aus der deutschen Geschichte, aber auch Goetheopern mal zu bringen; die Freilichtbühnen wies ich auf den „genius loci" hin, aber kein Intendant unternahm nur den Versuch, meinen Vorschlag zu erproben.

So stehen wir heute vor der Ziellosigkeit einerseits, andererseits, was die Gegenwartsproduktion anlangt, stehen wir einer erschreckenden Nüchternheit gegenüber. Für letztere mag bezeichnend sein, daß kürzlich in einem operndramaturgischen Seminar ein Studierender allen Ernstes die Behauptung vertrat: übersinnliche Stoffe seien heutzutage untragbar. Dann wäre, mit Ausnahme der komischen und realistischen Opern, alles „untragbar", was die Opernbühne bisher brachte, vor allem auch der ganze Wagner (von „Liebesverbot", „Rienzi" und den „Meistersingern" abgesehen).

Was die ersehnte komische Oper anlangt, so fehlt für diese die der Zeit entspringende Anregung. Was behandelten die besten komischen Opern früherer Zeit? Politische Satire („Figaros Hochzeit"), Satire einzelner Vorkommnisse („Cosi fan tutte"), und der Hauptsache nach Satire des klein- und spießbürgerlichen Milieus. Seit Hiller, Neefe, Dittersdorf, Schenk, um nur einige zu nennen, die Typen des Dorfschulzen, Schulmeisters, Doktors, Apothekers u. a. m. schufen, und als ihrer Zeit entsprechendere Gestalten an die Stelle der Figuren der italienischen Commedia dell' arte setzten, wenn Lortzing und seine zahlreichen Nachahmer bis auf Neßler herunter, ja eigentlich, wenn auch in entsprechend höherem Sinne, auch Wagner in den „Meistersingern" (das Philisterium) eben dieses Milieu mit seinen Eigenheiten als geeignete und dankbare Fund-

grube zur Charakterzeichnung, zur Darstellung und Persiflierung der Schwächen und Eigenheiten der Menschheit herangezogen. Heute ist dieses Bürgertum verschwunden. (Warum wirft man sich mit solchem Feuereifer auf Stoffe wie z. B. Kotzebues „Deutsche Kleinstädter", die schon vor Jahrzehnten Cyrill Kistler, nun kürzlich neuerdings Theodor Veidl hervorholte?)

Es fehlt unserer nervösen Zeit die Ruhe, die Beschaulichkeit, die es zuläßt, daß die Leute ihre Eigenwilligkeiten, ihre Sonderbarkeiten entwickeln. Der alte Junggeselle, der verärgert, ohne etwas genossen zu haben, in seinem Stammgasthause kehrt macht, weil „sein Stammplatz" besetzt ist, oder der einen Riesenkrach schlägt, weil ein nichtsahnender Fremdling seinen Regenschirm auf den Platz stellte, an dem er sich sonst dieses Zierstückes zu entledigen gewohnt war, der Beamte, der durch seine Schrullen zur komischen Figur eines Betriebes wird, sie sind ausgestorben, fast spurlos verschwunden. Wir weinen ihnen im öffentlichen Leben keine Träne nach, aber seit ihrem Verschwinden sind viele Möglichkeiten humorvoller künstlerischer Gestaltung geschwunden; sie sind auf ein solches Mindestmaß herabgesunken, daß das Interesse an ihrer Verulkung nicht mehr vorhanden ist, was eben auch einen Stillstand im Schaffen zur Folge haben mußte. Man nehme einen Jahrgang der „Münchener Fliegenden" aus den achtziger Jahren zur Hand und vergleiche ihn mit den Heftchen von heutzutage! Was sich hieraus folgert, ist nicht zu ändern; aber man muß die, welche „unerfahren" Stoffe suchen, auf dieses Moment hinweisen.

Warum hat denn an Strauß' „Intermezzo" die Skatzene so ausnehmend gefallen? Die Musik an dieser Stelle ist keineswegs bedeutend oder in die Ohren fallend. Es sind die Figuren in so netter Weise ironisiert. Es freut sich jeder, wenn der jüdische Kommerzienrat verulkt wird und sein „einfach ferchterlich" vom Stapel läßt. Dieser Kommerzienrat ist eine komische Figur, und jeder weiß, was damit verulkt wird und das wirkt. Strauß' Selbstpersiflage wirkt viel weniger, weil Strauß an sich nichts hat, was zur Verulkung herausfordern würde. Dazu würde auch eine gewisse Naivität gehören, und naiv ist Strauß nie.

Wo die Gegenwart fast keine Möglichkeiten in dieser Hinsicht bietet, so muß man in die Vergangenheit greifen, will man komische Stoffe finden. Die größte Sammlung von „Fabeln" — das Wort in dramaturgischem Sinne genommen — ist der „Decameron"; hier finden sich ernste und heitere Stoffe in Menge — die größten Dramatiker, angefangen bei Hans Sachs und Shakespeare bis herauf zur Gegenwart, haben hier ihre Stoffe gefunden. Man ist — durch schlechte Ausgaben pornographisch eingestellter Judenverleger irregeleitet — gewohnt, im Decameron Boccaccios nur eine Sammlung pikanter Erzählungen zu sehen, statt den literarischen Wert derselben zu erkennen. Durchaus zu Unrecht, zudem war der Zeitgeist damals ein anderer. Manches, wie z. B. die Darstellung gar mancher Übergriffe der Pfaffen, ihrer Ausschweifungen fand man nicht anstößig, und die Zeitsitte war ja überhaupt eine derbere. Aber der Dramatiker kann an dieser Fundgrube mannigfaltigster Vorwürfe, Einfälle und spannender Begebenheiten ebensowenig vorbeigehen, wie an den Sammlungen alter Schwänke, gar solcher romanischen Ursprungs. Aus welch geringfügigen

Motiven die älteren Operntextdichter oft ihre Bücher entwickelten, sehen wir beispielsweise an Flotows „Martha". Der Spleen einer Lady mal Bauerndirne zu spielen, genügte, um ein für die damalige Zeit gewiß sehr gutes, heute noch wirksames Opernbuch entstehen zu lassen.
Wer dramaturgisches Geschick hat, und sich es zutraut, eine Handlung selbst zu entwickeln, wenn ihm auch nur der Kern einer „Fabel" vorliegt, der hat eine reiche Fundgrube, meist ernster Opernstoffe in der Sammlung der Sagen der Brüder Grimm. Gar manches bedeutende Opernbuch entstammt dieser Sammlung: „Lohengrin", „Die sieben Raben", „Fallada", „Die Weiber von Weinsberg", das Märchen vom „Fischer und seiner Frau", „Ilsebill". Auch die Sammlung der Märchen der Brüder Grimm, aber auch Musäus, Bechstein, Pröhle, Andersen, insofern man da noch für Musik Brauchbares finden sollte, sind nicht zu übersehen. Soweit die Stoffrage. Über die Grundzüge dramaturgischen Erfordernissen eines Operntextes soll später gesprochen werden.

Othmar Schoeck

Von Hans Corrodi, Küsnacht (Zürich)

Es gibt in der Geschichte der Kunst der Gegenwart beständig Urteile zu revidieren. Immer wieder glauben die Neunmalweisen alle Entwicklung durchschaut, alles Geschehen verstanden und die Zukunft erraten zu haben. Und immer wieder zeigt es sich, daß all ihr Wissen, Verbinden und Verknüpfen, Planen und Wegbereiten eitel Stückwerk ist, daß das wirkliche Geschehen von ihren Gewißheiten und Prophezeiungen nicht die mindeste Notiz nimmt: denn unversehens verschwinden die Tagesgrößen, die mit Vorschußlorbeeren gekrönt und von aller Welt gefeiert wurden, in der Versenkung, und andere Erscheinungen, die man bis dahin kaum der Beachtung wert fand, sind unterdessen unvermerkt herangewachsen und stehen nun plötzlich als wahre Größen da, die nicht mehr länger ignoriert und weggeleugnet werden können.
Zu diesen Erscheinungen, die still und unbemerkt, in organischer Entwicklung, sich bilden, die fern von allem Tageslärm, aller Sensationsmache, unbeirrbar ihren Weg gehen, oft genug in verlassener Einsamkeit, scheinbar auf aussichtslosen und verlorenen Wegen, und die nun plötzlich ins Licht der Geschichte treten und einfach da sind, bedeutungsvoll und nicht wegzuleugnen, gehört Othmar Schoeck, der Schweizerkomponist.
Ein Werk liegt heute vor, das nicht mehr übersehen werden kann: in jedem Querschnitt gewichtiger, kraftvoller, tiefer, in jedem Längsschnitt in der gleichen kühnen Kurve aufwärtsstrebend, eine unübersehbare Fülle von „zum Leben verlockender" Schönheit und Idealität, „Bruchstücke einer großen Konfession", die von einer großartigen Schöpferkraft und Innerlichkeit, von einem schicksalhaften schöpferischen Müssen Zeugnis ablegen. Es ist ein Schatz, der gehoben sein will und gehoben sein muß, denn was dieses Lebenswerk bringt, ist gerade das, was unserer Zeit so bitter not tut:

es ist in seinem edlen, von allen Konzessionen an Tagesgeschmack und Publikumslaunen, an Mode und Geschmäcklermeinungen, an Effekt und Sensation freien Ethos ein Mahnruf zur Innerlichkeit, zur Selbstbesinnung, zur Treue, zur Menschlichkeit. Leben und Werk, Mensch und Musik bilden eine schicksalhafte Einheit, wie sie an sich schon ein seltenes und bemerkenswertes Schauspiel darstellt.

Der Mensch: in Brunnen im Vierwaldstättersee ist Schoeck (am 1. Sept. 1886) geboren, im innersten Kern der Schweiz, väterlicherseits dem niederalemannischen Stamm, von Seite der Mutter her dem Urblut des Landes entstammend. In jener herrlichen Landschaft aufwachsend, ist er zum eigentlichen Landschafter unter den modernen Tondichtern geworden. Wie Gottfried Keller besuchte er die Zürcher Industrieschule und wurde, wie dieser, als „untauglich" für den Dienst an exakter Wissenschaft und Technik ausgemerzt. Wie Keller wandte er sich der Malerei zu, erkannte aber früher als dieser den Irrtum und schwenkte zur Musik hinüber. Im Jahre 1907 hatte er Gelegenheit, Max Reger seine Lieder vorzulegen, und dessen Urteil lautete: „Die müssen wir gleich drucken lassen." Mit vierfach unterstrichener Dringlichkeit forderte Reger ihn auf, nach Leipzig zu kommen und sein Schüler zu werden. Schoeck folgte dem Rufe, kehrte aber schon nach einem Jahre wieder in die Heimat zurück: Reger, der Kontrapunktiker, der absolute Musiker, hatte ihm, abgesehen von einigem handwerklichen Können, nichts zu bieten; Meister und Schüler verstanden sich nicht, denn sie standen sich als abgeschlossene Individualitäten gegenüber, die beide mit nachtwandlerischer Sicherheit die Wege gingen, die ihnen vorbestimmt waren.

Schoeck blieb fortan in der Schweiz, dirigierte Männerchöre (wie dies zum Schicksal eines Schweizermusikers gehört), leitete Sinfoniekonzerte und komponierte unermüdlich, Werk an Werk reihend. Im Jahre 1928 verlieh ihm die Universität Zürich den Titel eines Ehrendoktors: dem „großen Lyriker und Dramatiker" galt die Ehrung. Ein Leben von unscheinbarer Schlichtheit, innerlich um so gewaltiger bewegt, in Höhen und Tiefen ausschwingend, ein schicksalhafter Aufbruch, in unerhört leidenschaftlicher und leidensvoller Tiefe die Welt, die Gegenwart, das Zeitgeschehen, die Erscheinungen und Untergänge erlebend. Eine Vollnatur, die, sicher in sich selber ruhend, unbeirrbar in Neuland vordrang, von unerschöpflicher Lebens- und Schöpferkraft getrieben, deren innerste Quelle die Liebe ist: nicht schwüle Erotik und dumpfe Sinnenbeschwörung, sondern jene allgemeine und generöse Weltliebe, die Liebe zu Gott, Natur und aller Kreatur, mit der die großen Schöpfernaturen die Welt an sich reißen, um sie, leuchtend vom Lichte ihrer Innerlichkeit, in Schönheit und Gestalt auf den magischen Schild der Kunst zu projizieren.

Die Musik: ihr Wesen ist Gesang. Lyriker ist Schoeck in allen seinen Werken, auch da, wo er den Gesang der Geige, der Klarinette oder dem Orchester anvertraut! Er hat in drei Jahrzehnten über zweihundert Lieder und Gesänge geschrieben, darunter jene großen Zyklen (mit Begleitung von Kammer- oder großem Orchester bzw. Streichquartett): „Elegie", „Lebendig begraben", „Notturno". Da hat Schoeck nun allerdings nicht einfach „Liederchen" aneinandergereiht, in diesen Bekenntniswerken tritt er als Dichter, als Gesellschaftskritiker, als Zeitrichten, als Erwecker, als Erzieher im höchsten

Sinne, vor uns und beweist wieder einmal, daß Musik noch etwas anderes sein kann als „tönendes Tapetenmuster". Seine Stellung als Lyriker dürfte heute schon zu überblicken sein: er hat das entartete Lied der nachwagnerschen Zeit zurückgeführt zu den Quellen aller Lyrik, zum Volksliede, und hat es dann einerseits bis zu letzter Differenzierung und Sublimierung verfeinert und vergeistigt, ohne den Boden des schöpferischen Volkstums unter den Füßen zu verlieren und seinen Charakter als Lied zu zerstören, anderseits hat er seine Form in jenen Zyklen gewaltig ausgeweitet und es zu lyrischen Ausbrüchen von höchster Glut und Wucht des Ausdrucks gesteigert.

Als Verästelungen dieses zentralen Stromes der Lyrik entstehen zu beiden Seiten die Kammermusik- und Instrumentalwerke einer-, die Musikdramen anderseits. Von Gestaltungen objektiver Schaffenslust wie „Erwin und Elmire" (Singspiel von Goethe) und „Don Ranudo" (einer musikalischen Charakterkomödie nach einem Lustspiel von Holberg), die den Glanz, den Frohmut und die Sinnigkeit seiner Jugendlieder spiegeln, kommt Schoeck zu seiner lyrisch-dramatischen Dithyrambe „Venus", einer erneuerten Belcantooper, die persönlichstes Erleben im mythischen Bilde gestaltet: das Schicksal des Künstlers, der, von schicksalhaftem Zwange getrieben, die Fesseln der irdischen Liebe zerbricht, um sich der himmlischen zu ergeben, und unter dem Feuerkuß der Göttin verglüht. Diesem Gipfelwerk des melodischen Ausdrucksstils im Schaffen Schoecks, einem Werk von berauschender Glut und wetterleuchtender Dämonie, steht das Musikdrama „Penthesilea" (nach Kleist) gegenüber, in dem Schoeck die äußersten Konsequenzen des harmonischen Stiles zieht. Vom Willen besessen, einzig und allein dem Worte des leidenschaftlich geliebten Dichters zu dienen, erschafft Schoeck eine kühne Technik, z. T. polytonaler Klanggründe, einer musikalischen Tiefenperspektive, mit welcher er die erhabene Dämonie, den mythischen Glanz, welche die Gestalten des Dichters unsichtbar umweben, zu tönender Erscheinung bringt. Im Märchen „Vom Fischer un syner Fru" erzwingt er die gschlossene Einheit des Werkes, in dem er die Form der Variation, die hier durch den Stoff mit einer immer sich wiederholenden Situation gegeben war und ihm nicht künstlich aufgezwungen werden mußte, in genialer Weise verwendet. In seinem neuesten Bühnenwerke, der Oper „Massimilla Doni" (nach einer Novelle zu Balzac), kehrt er zum melodischen Ausdrucksstil der „Venus" zurück: das Werk ist ein Triumph der singenden Stimme, voller Glanz und Licht, wie man es nach den dunklen und trauervollen Werken der letzten Jahre kaum mehr zu erhoffen wagte. In erneuerter Jugend- und Schöpferkraft tritt Schoeck in sein sechstes Lebensjahrzehnt.

Othmar Schoecks Musik ist als Seitenzweig dem machtvollen Stamme der deutschen Musik entsprossen, er ist der Erbe und Gefolgsmann der Hugo Wolf, Schubert, der Wagner, Weber und vieler andern. Von seinem Lehrer Max Reger hat er den Sinn für die treue Bewahrung des unschätzbaren Erbgutes übernommen: trotz der Ungunst der Zeiten, trotz Verfemung und Verschweigung, trotz des Terrors des Atonalismus und der Internationale ist er nicht um Haaresbreite von seinem Wege abgewichen, auch zu einer Zeit, als dieser Weg ins Nichts zu führen schien. Seine Musik war und blieb

urdeutsch: was er ihr an Schweizertum mitgab, liegt im Persönlichen, im Ethos, im Landschaftlichen, in der Urwüchsigkeit und Naturverbundenheit, in der Unverbrauchtheit und „Unzeitgemäßheit" seiner Musik.

„Massimila Doni"

Othmar Schoecks neue Oper.

Von Gerhard Pietzsch, Dresden.

In den ersten Märztagen gelangt Schoecks Oper „Massimila Doni" in der Staatsoper Dresden unter der musikalischen Leitung von Dr. Karl Böhm zur Uraufführung. Wir geben dem Dramaturgen der Dresdener Oper das Wort zu einer Darstellung des Werkes, dem man mit den größten Erwartungen entgegensieht.

Die Schriftleitung.

Im Jahre 1936 erschien Hans Corrodi's Monographie „Othmar Schoeck", die einen ersten, umfassenden Versuch bedeutete, „Persönlichkeit und Schaffen Othmar Schoecks in ihrer Gesamtheit darzustellen". Mit dem Meister und den verschiedenen Entwicklungsstufen seines Schaffens durch jahrzehntelange Bekanntschaft aufs engste vertraut, entwirft uns darin der Verfasser ein Bild, wie es sachlicher und doch auch begeisternder, historisch abwägender und zugleich mitfühlender kaum von einem Künstler, der uns noch gehört, ja sogar erst in der Blüte seines Schaffens steht, gedacht werden kann. Und doch muß auch er als Vertrautester bekennen: „Am ehesten dürfte wohl Schoecks Stellung als Lyriker heute schon zu überblicken sein: er hat das entartete Lied der nachwagnerschen Zeit zurückgeführt zu den Quellen aller Lyrik, zum Volksliede, und hat es dann einerseits bis zu äußerster Differenzierung und Sublimierung verfeinert und vergeistigt, ohne seinen Charakter als Lied zu zerstören, andererseits seine Form gewaltig ausgeweitet und es zu lyrischen Ausbrüchen von letzter Glut und Wucht des Ausdrucks gesteigert, wie sie beispielsweise in „Gott und Bajadere" und in „Lebendig begraben" vorliegen. Als Musikdramatiker sind seine Wege weniger einheitlich und zielstrebig[1]): sie führen einerseits hin zu herrlicher Steigerung des Melos, zu einer erneuerten Belcantooper in „Venus", andererseits in „Pentesilea" zu einem ganz dem Dichterischen dienenden und unterworfenen Musikdrama mit ungeahnter Ausbeutung aller harmonischen und rhythmischen Ausdrucksmittel; im Märchen „Vom Fischer und syner Fru" taucht aber bereits ein neues musikalisches Ziel auf: die durchgehende formale Einheit und Geschlossenheit. Welchen von diesen Wegen Schoeck weiterhin ausbauen wird, mag die Zukunft lehren; daß Schoeck es selber nicht zu sagen wüßte, beweist nur noch einmal, wie naiv und naturhaft, wie sehr aller theoretisierender Schrittmacherei fremd sein Schaffen ist."

Die ungeheure Vielseitigkeit des Schaffens von Othmar Schoeck und das scheinbar Sprunghafte seiner Entwicklung, die sich vielleicht erst später als durchaus zwangsläufig und innerlich bedingt erweisen wird, scheint mir auch sein neustes Werk darzutun: seine Oper „Massimila Doni", zu der ihm wieder sein als Librettist bereits mehrfach erprobter Freund Armin Rüeger den Text nach H. de Balzac's gleichnamiger Novelle geschrieben hat.

Wer etwa angenommen hat, daß dieses neue Bühnenwerk irgendwie den Stil einer der früheren Opern Schoecks fortführen würde, wird sich wiederum überrascht sehen von der Selbständigkeit und Eigenwüchsigkeit der musikalischen Form und Sprache, die hier Schoeck geglückt ist. Selbstverständlich läßt sich in der musikalischen Struktur manches mit den früheren Werken Verwandtes feststellen, aber nirgends geht es so weit, daß man sagen könnte: in der „Massimila Doni" ist Schoeck den Weg, den er bereits in der und der Oper eingeschlagen hat, zu Ende gegangen und hat nun damit ein für allemal ein für sich und andere unverrückbares Ideal der Oper geschaffen. Es ist vielmehr wieder etwas ganz Neues und vielleicht Einmaliges, was hier entstanden und durch die Eigenart des literarischen Vorwurfes bedingt ist.

Mir scheint in dieser Wandelbarkeit der Vorzug und die Eigenart des Opernschaf-

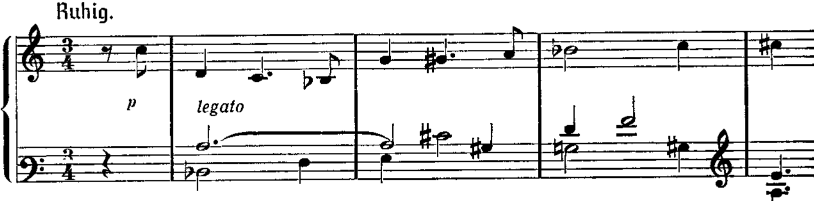
---

[1]) Von mir gesperrt.

fens von Schoeck zu liegen und für ihn als Ausdrucksmusiker sogar die einzige Möglichkeit, selbständig und immer wieder neu zu schaffen. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß eine Zeit, die nicht primär vom musikalischen Element an das Bühnenschaffen (wie es etwa bei Mozart oder den italienischen Buffonisten der Fall war), sondern von der ausdrucksvollen Gestaltung des Dichterwortes, gar nicht ein Opernideal haben kann. Hier würde jede zu enge formale Bindung auf musikalischem Gebiet einer Erstarrung, zum mindesten aber einem Manierismus gleichkommen. Es gibt für den Ausdrucksmusiker nur ein Gesetz, und das heißt: für Wort, Satz und Dichtung als Ganzes die adäquate, nur ihnen zukommende musikalische Linie und Form finden. Daß das Schoeck in seiner „Massimila Doni" wiederum restlos gelungen ist, steht für mich außer Zweifel.

Geht man von diesen Überlegungen aus an das neue Werk heran, so wird man verstehen, warum Schoeck in seinen früheren Werken erworbene Ausdrucksmittel zwar hier gelegentlich mit verwenden, sie aber nicht als Grundlage zum Aufbau der ganzen Oper benützen kann. Denn die „Massimila Doni" ist, wenn ich so sagen darf, eine „philosophierende Oper", und zwar in der Form eines wirklichen „dramma per musica"; d. h. sie dient ganz der Dichtung. Darin berührt sie sich am stärksten mit seiner „Penthesilea" und darüber hinaus mit den Opern des antikisierenden und humanistischen Kunstkreises der Florentiner Camerata. Allerdings mit einem grundlegenden Unterschied gegenüber der „Penthesilea": es handelt sich nicht wie dort um eine elementare, dramatisch aufs schärfste zugespitzte, realistische Handlung voller schneidender Gegensätze, sondern um einen seelischen Konflikt bei Menschen, die einer kultrell überfeinerten, durch Konventionen gebundenen Gesellschaft angehören. Nicht Urgewalt der Rhythmen oder krasse Leuchtkraft eines harten Orchesterkolorits ist deshalb am Platze. Die Handlung spielt ja in Venedig um 1830. Es ist gewissermaßen alles stiller und versponnener geworden. Wir erleben Schicksale, die sich nicht allein nach außen hin sichtbar, sondern ebensosehr hinter der eigentlichen Handlung vollziehen; Schicksale, die sich in einem Blick, einer Geste, einem Wort entscheiden und wie in einem Traum an uns vorübergleiten. So mußte alles, was zu hart und gegensätzlich schien, in der musikalischen Struktur vermieden werden. Dazu gehört auch der bis heute unüberbrückte Gegensatz von Sprechen und Singen, selbst in seiner künstlerisch gestalteten Form von Rezitativ und Arie.

In diese traumhafte, spätsommerliche Stille, die das ganze Werk durchzieht, versetzen uns sofort die wenigen Takte, die zu Beginn der Oper bei noch geschlossenem Vorhang erklingen. Sie geben



den Klanggrund für die Abschiedsstimmung von Massimila Doni und Emilio Memmi, dem im Stillen ihr Herz gehört, und mit dem sie den Sommer auf ihrem Landsitz in Venetien verbracht hat. In ihrer linearen, sich gegenseitig überschneidenden Stimmführung muten diese wenigen Takte wie eine kleine dreistimmige Invention an. Das melodische, harmonische und rhythmische Material für den Aufbau der ersten Szene ist in ihnen im großen und ganzen enthalten.

Etwas musikalisch Neues geschieht erst beim Auftritt des Herzogs Cattaneo, der Massimila, die sich auf den Wunsch ihrer Mutter mit ihm verloben mußte, nach Venedig bringen will. Er ist in Begleitung seines Freundes Capraja, der ebenso wie er ein Sonderling und Kunstmäzen ist. Stets sind sie im Streit um kunstphilosophische Anschauungen. Den etwas skurilen Herzog seine Art zu



dozieren und die des geschwätzig theoretisierenden Capraja hat Schoeck durch zwei prägnante The-



men, die als eine Art Leitmotiv immer wieder auftauchen, trefflich charakterisiert. Wundervoll auch wie er die ekstatische Begeisterung des Herzogs für die Stimme seines Schützlings, der Koloratursängerin Tinti, und die Caprajas für seinen Proteger, den Tenor Genovese, einfängt, ohne in äußere Stimmungsmalerei zu verfallen.

Wiederum eine neue Stimmung beginnt mit dem heftigen Gefühlsausbruch Emilios, der Massimila für sich verloren sieht. Sie wird nur kurz unterbrochen durch den Auftritt seines Freundes, Fürst Vendramin, der ihn von seiner unerwarteten Erbschaft und seiner damit verbundenen Erhebung zum Fürsten von Varese benachrichtigt, um sich dann bis zu Emilios verzweifeltem Davonstürzen zu größter dramatischer Wucht zu steigern. -- Mit einem zarten lyrischen Gesang Massimilas, der musikalisch wieder an die Einlteiungstakte der Oper anknüpft und in die Melodie eines Kinderliedes ausschwingt, endet der erste Akt der Oper.

Das 1. Bild des zweiten Aktes wird musikalisch von der Gestalt der Koloratursängerin Tinti beherrscht. Es knüpfen sich an sie und an ihr Auftreten Themen, die die bewegliche Stimme, Zungenfertigkeit und unbeschwerte Lebensanschauung dieser Sängerin charakterisieren. Daneben hervorgehoben sei nur noch eine Stelle beim Auftritt Emilios, die das Traumhafte der Szene sowie der Stadt Venedig überhaupt einfängt.

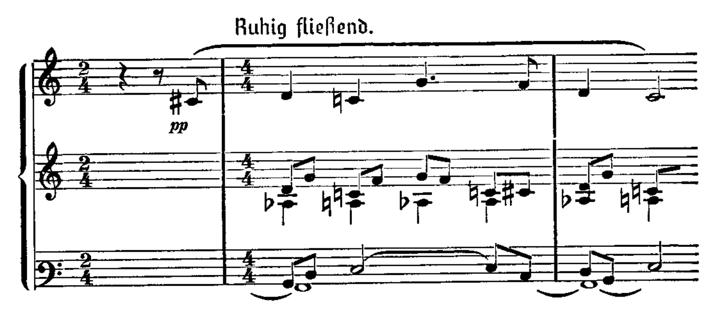
Mit dem 2. Bild des zweiten Aktes, zu dem ein Zwischenspiel, das dann im Stück selbst wörtlich wieder auftaucht, überleitet, tritt eine große musikalische Steigerung ein, die bis zu Ende der ganzen Oper anhält. Und zwar in doppelter Hinsicht. Das Bild spielt im Theater Fenice. Wir erleben die Aufführung eines für die gesamte Handlung sehr beziehungsreichen Schäferspieles, in dem sich u. a. erweisen soll, ob der kühle Glanz des Koloratursopranes der Tinti oder der sinnliche Schmelz der Tenorstimme Genoveses den Sieg davonträgt; oder wie es vom Herzog und Capraja auch einmal formuliert wird: ob sich von den „beiden Hauptprinzipien" der Kunst „Form oder Inhalt, Herz oder Geist als mächtiger erweist". Zunächst ist also der Reiz des „Theaters im Theater" als solcher schon eine Steigerung. Sie wird verstärkt durch das aufgeführte Stück, das nicht nur auf das Musikideal des bel canto gegründet ist, sondern auch durch seine altertümliche Haltung eine neue Note hineinbringt. Darüber später noch ein Wort! Dann aber tritt vor allem als neues Element der Chor hinzu, und zwar der der „Zuschauer" wie der der im Schäferspiel „Mitwirkenden". So kommt z. B. gleich zu Beginn dieses Bildes ein äußerst belebender Zug frischer Realistik in das Werk durch die auf den Beginn des Theaterstückes wartenden Choristen, durch die echt südliche Anteilnahme der Zuschauer an den Vorgängen auf der Bühne und schließlich durch die begeisterte Zustimmung aller, die ein von Massimila Doni gefälltes Urteil in dem Kunststreit auslöst. Der Komponist versteht diese Spannung bis in das glanzvolle Finale durchzuhalten, das einen wirkungsvollen Abschluß des 2. Aktes bildet. Schluß und Höhepunkt des ersten Teiles der Oper decken sich hier in jeder Beziehung vollständig. Von den vielen musikalischen Reizen dieses Bildes sei nur der Auftritt des Genovese und der der Tinti in dem Schäferspiel hervorgehoben.

Der 3. Akt umfaßt zwei Bilder. Das erste davon entspricht in seiner sehnsuchsvollen zarten Lyrik ganz dem Beginn der Oper. Gleich die ersten Takte fangen wiederum die Stimmung ein, die die liebende Massimila Doni durchlebt. Von einem kurzen Dialog zwischen Massimila und Capraja unterbrochen, der sich über die vorher im Theater erlebten Ereignisse entspinnt, Massimila aber zugleich die Gründe ahnen läßt, warum der geliebte Emilio sie seit einiger Zeit meidet, wird diese Stimmung dann weiter ausgesponnen, in Massimilas tiefem Liebesbekenntnis zu Emilio zu unerhörter Wucht gesteigert, um dann in den wenigen Takten des Nachspieles wieder abzuebben und in die Einleitungstakte dieses Bildes einzumünden.

Lebhaftes Treiben der aus der Oper strömenden, diskutierenden, nach Gondeln rufenden Menge — kurz das typische, malerisch bewegte Leben in einer italienischen Stadt nach Theaterschluß — eröffnet das zweite Bild dieses Aktes, das zu der

besinnlichen, müde resignierten Stimmung Fürst Vendramins, der vor dem Theater auf seinen Freund Emilio wartet, einen ebenso starken Gegensatz bildet, wie zu dessen verzweifelten, selbstmörderischen Gedanken.

Am reichsten in der musikalischen Struktur ist doch vielleicht der letzte Akt. Er spielt im Palazzo Memmi, in dem sich nach und nach alle uns bekannten Personen einfinden. Er beginnt mit sehr einschmeichelnden Walzerrhythmen, die aus dem Festsaal dringen. Hervorzuheben ist hier die Art, wie Schoeck im weiteren Verlauf die verschiedenen auftretenden Personen durch eine Art von Erinnerungsmotiv ganz unmerklich dem Hörer wieder nahebringt. Ebenso wie er die verzweifelte Stimmung des mit der Tinti heimkehrenden Emilio (verwandt jener Stimmung zwischen der Tinti und Genovese im Schäferspiel) charakterisiert durch ein flüchtig anklingendes Motiv aus dieser eben erwähnten Szene. Noch mehr dieser interessanten Einzelheiten auszuführen, ist hier leider nicht Platz. Hingewiesen sei nur noch auf den starken Ausdruck, mit dem er die szenische Lösung der verschlungenen Handlung musikalisch gestaltet. Mit dem von Kindern hinter der Szene zu singenden Kinderlied, das bereits von Massi-



mila zu Ende des ersten Aktes angestimmt war, und mit welchem jetzt die Oper schließt, gibt er zugleich seinem Werk einen symbolischen Schluß, wie er schlichter und dabei eindringlicher kaum gedacht werden kann.

Überblickt man dieses neue Bühnenwerk Schoecks, so fällt vielleicht am stärksten die unendliche Feinheit und Geschlossenheit des Ganzen auf. Gewiß sind die flüssigen und doch beziehungsvollen Verse Rüegers dafür Vorbedingung. Und trotzdem wird man sagen müssen, daß nur ein Musiker, der die Vertonung des Wortes so meisterhaft beherrscht wie Othmar Schoeck, in der Lage war, das Ganze zu einer solchen nahtlosen Einheit zu schweißen. Jedes einzelne Bild ist trotz aller darin vorkommenden Gegensätze und Spannungen in sich abgerundet wie ein Lied. Und doch geht e i n e Linie durch das Ganze, die das Werk nicht aus sechs Liedern (= 6 Bildern) zusammengesetzt erscheinen läßt.

Diese innere Geschlossenheit des einzelnen Bildes erreicht Schoeck vor allem dadurch, daß er (wie bereits angedeutet) den Gegensatz von deklamatorischem und ariosem Gesang restlos aufzulösen versteht. Lediglich da, wo die Situation es erfordert — im bewußt archaisierenden Schäferspiel — schreibt er breitausladende Linien und in sich geschlossene Nummern. Überall sonst ist die melodische Linie ausschließlich vom Wortakzent geprägt. Im Hinblick auf diese durchgehende formale Einheit und Geschlossenheit könnte man vielleicht sagen, daß er den Weg weitergeht, den er im Märchen „Vom Fischer und syne Fru" eingeschlagen hat. Allerdings auf einer ganz anderen Ebene. Dort war es die Variationenform — also ein rein musikalisches Ausdrucksmittel. Hier ist es das restlose Übersetzen der Sprachmelodik in die adäquate musikalische Linie.

Über die orchestrale Behandlung wird man Ausführlicheres erst sagen können, wenn man das Werk mehrere Male gehört hat. Nur so viel sei zum Abschluß angedeutet, daß die Partitur außerordentlich durchsichtig, überwiegend kammermusikalisch gehalten ist.

Die zarten, transzendenten Klänge der Holzbläser spielen dabei eine große Rolle. So gleich in den kurzen Einleitungstakten der Oper. Eine reizvolle Note bringt auch das Klaviersolo in dem Schäferspiel. Aber auch dort, wo die dramatische Spannung sich zuspitzt, bleibt die Partitur stets durchsichtig. Nur da, wo die Höhenpunkte liegen, entfaltet er den vollen Orchesterklang. So ist es auch zu verstehen, warum die Partitur im Verlauf des Werkes, vor allem vom dritten Akt an, immer reicher und vielfarbiger wird.

Die windgeschützte Ecke

Musikpolitische Betrachtungen zu Gegenwartsfragen.

Der Nationalsozialismus hat der deutschen Kunst ein unverrückbares Ziel für ihren Entwicklungsweg gewiesen. Dieser Weg führt in die Zukunft, also vorwärts. Um so merkwürdiger muß es erscheinen, wenn viele Musiker, die in unserer Zeit leben und jung zu sein vorgeben, sich gegen den fortschrittlichen Geist der neuen Zeit abriegeln und sich in die windgeschützte Ecke zurückziehen. Dieser Vorwurf trifft sowohl die Komponisten als auch die ausübenden Musiker. Das Bekenntnis zur Vergangenheit, zu ihren im Sinne der Umwandlung oder Verwandlung unseres Lebensgefühls gesichteten Werten, soll nicht angetastet werden. Aber man kann alles übertreiben. Die zu einer Industrie erhobene Neubelebung und Rekonstruktion alter Musik ist nur ein Zeichen der Schwäche, die sich genügsam mit dem geringsten Risiko befriedigt. Uns fällt es auch nicht ein, in anderem Sinne „rückfällig" zu werden und beispielsweise auf die Segnungen der Technik zu verzichten. Wer sich von dem Strom der Zeit und ihren Geboten abwendet, steht gegen sie und ist entweder reaktionär oder passiv. Beide Haltungen widersprechen den primitivsten Lebensgesetzen.

Wer sich nicht damit abfinden kann, daß gewisse Räume der Vergangenweit nicht mehr betreten werden dürfen, soll sich wenigstens in Schweigen hüllen. Unser völkisches und sittliches Empfinden macht es uns beispielsweise unmöglich, ein Werk wie Shakespeares „Sommernachtstraum" mit jüdischer Begleitmusik zu ertragen. Die NS.-Kulturgemeinde hat diesem „Notstand" abgeholfen und auf dem Wege des Auftrags zwei Bühnenmusiken beschafft, die in ihrem Stil verschiedenartigen Ansprüchen genügen. Wer das Lustspiel Shakespeares als romantisches Spiel mit Elfenzauber und -tanz inszenieren will, findet in Julius Weismanns Musik alle Stimmungselemente, und wer auf den „elisabethanischen Stil" der Sachlichkeit schwört, hat in der Musik von Rudolf Wagner-Regeny den entsprechenden Rahmen. Nun gibt es aber zahlreiche Theaterleiter, die aus Gründen, denen nachzugehen zu weit führen würde, die neue Musik von vornherein ablehnen und sich lieber in die windgeschützte Ecke der Vergangenheit zurückziehen. Der alte Engländer Purcell wird plötzlich aus dem Historienschrein hervorgeholt und hergerichtet, so zuletzt geschehen in einer Düsseldorfer Neuinszenierung des „Sommernachtstraum", zu dessen derbem Humor der zwirnige Cembaloklang der Musik etwas merkwürdig wirkte.

Es gibt tatsächlich Zeitgenossen, denen der Verzicht auf Mendelssohn, Heine u. a. als ein „Opfer" erscheint. Ihnen sei gesagt, daß unsere Zeit nicht nur an die materielle Opferfreudigkeit appelliert. Auch geistige Werte müssen geopfert werden, wobei der Gradmesser der Bewertung durchaus in das Belieben der „Betroffenen" gestellt werden kann. Eine große Zeit duldet keine Kompromisse. Wenn konfessionelle Kirchenchöre das nicht begreifen wollen und, wie kürzlich in einer rheinischen Stadt geschehen, ihren Mendelssohn einfach ohne Nennung des Namens in ein Konzert einschmuggeln, erhebt sich die Frage nach der politischen Zuverlässigkeit solcher Dirigenten, denen dann das letzte Hintertürchen für ihre bewußte Sabotage der musikalischen Reinigungsbestrebungen energisch zugeschlagen wird. Solche Handlungen, die sich durch ihre Feigheit von selbst richten, sind Ausnahmen, die wir nur registrieren, um zu zeigen, daß das Fischen im Trüben stets den Dunkelmann trifft.

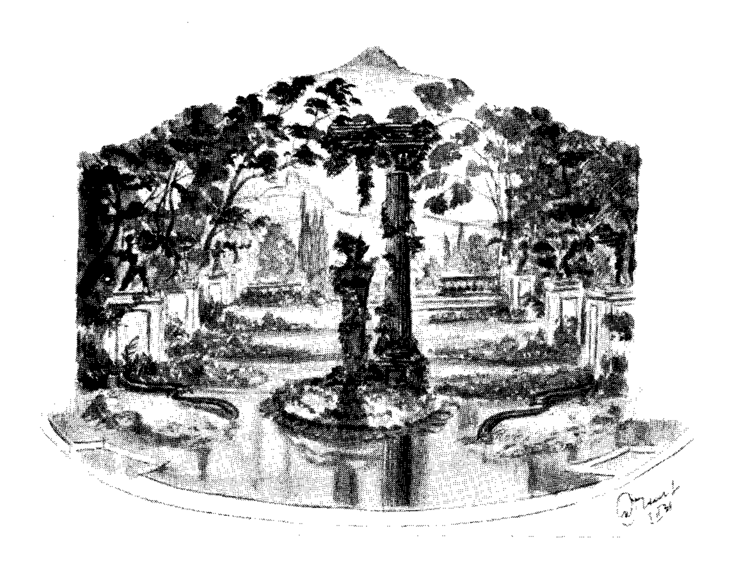
Friedrich W. Herzog.

Mozart-Erstaufführung in Berlin

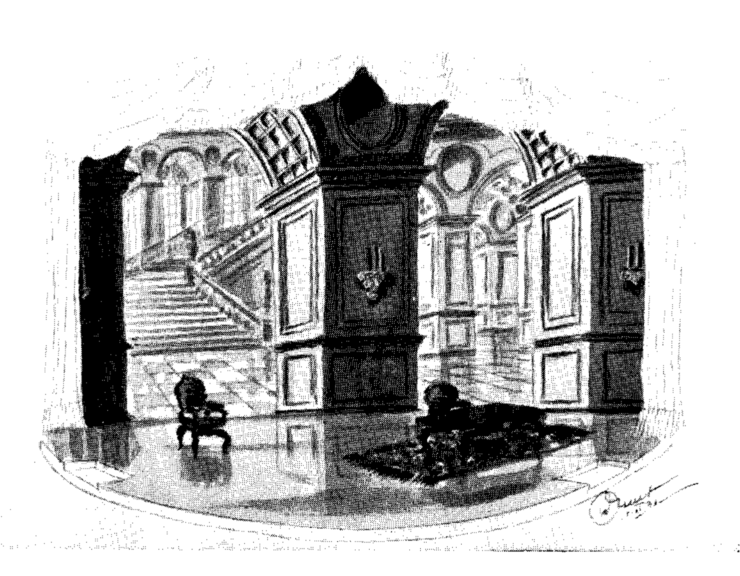
„Die Gärtnerin aus Liebe" im Deutschen Opernhaus.

160 Jahre nach der Uraufführung von Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" konnte diese geniale Jugendoper des 19jährigen Meisters im Münchener Residenztheater den Erfolg der denkwürdigen Aufführung vom 13. Januar 1775 wiederholen. Zwei Jahre später hat jetzt auch die Berliner Erstaufführung im Deutschen Opernhaus bestätigt, daß die deutsche Bühne um ein Werk reicher geworden ist, das ohne weiteres in die Reihe der vollgültigen Mozart-Opern gehört. In diesem zum Fasching 1775 geschriebenen Werk, dem ersten deutschen Opernauftrag, den der vom Traum einer deutschen Oper fast trunkene junge Mozart erhielt, hat er zum ersten Male seine eigene Sprache gefunden. Es ist in manchem die Sprache des Sturmes und Dranges, der damals sein Leben bestimmte. Als Stoff war ihm eine der üblichen, wenn auch hier von dem unbekannten Textautor nicht ungeschickt dem Theater dienstbar gemachten Liebes- und Intrigenhandlungen der Metastasio-Zeit gegeben. Drei Paare kreisen in mancherlei Irrungen und Wirrungen um die

Aus dem Deutschen Opernhaus, Berlin

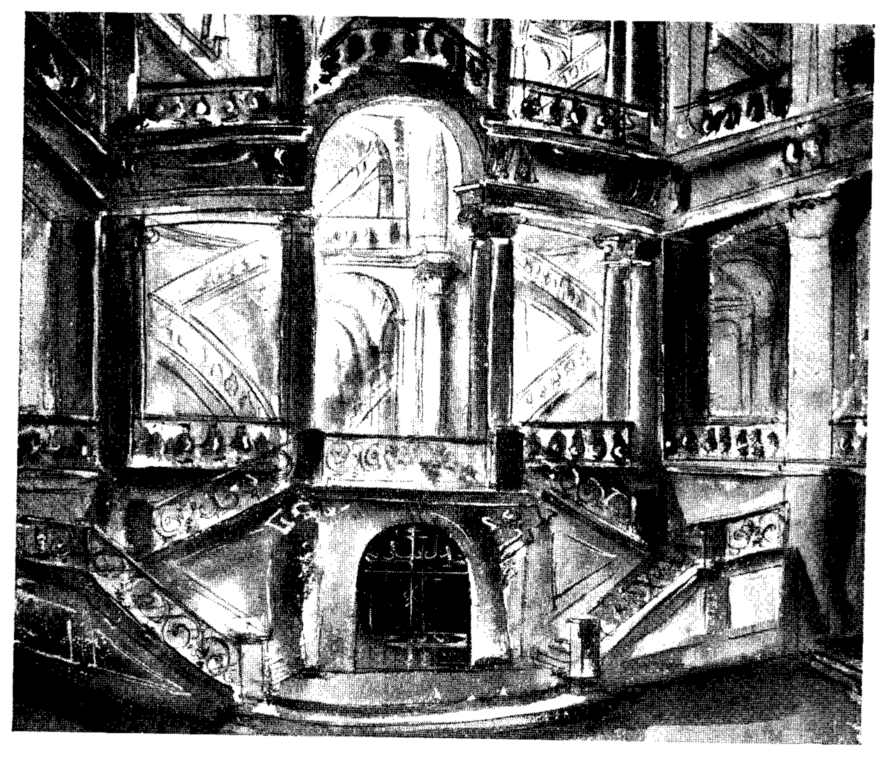


Bühnenbildentwurf von Benno von Arent
zu Mozarts „Gärtnerin aus Liebe"



Bühnenbildentwurf von Benno von Arent
zu Mozarts „Gärtnerin aus Liebe"

Aus dem Deutschen Opernhaus, Berlin



„Rigoletto", 1. Bild



„Rigoletto", 2. Bild
Entwürfe von Paul Haferung

Liebe, der — hier mit Würde — geprellte komische Alte der Buffa fehlt nicht, und nach dem Höhepunkt der zeitgemäßen Verkleidungsszene entwirrt sich das Spiel mit der immer wieder überraschenden selbstverständlichen Rokokoanmut. Herz und Gefühl haben gesiegt, und diese Gefühlskraft lebt, in den Arien und der klanggesättigten, schon ganz typischen Orchestersprache mit dem Geigensirren und den weichen Bläserakzenten wunderbar eingefangen, jugendfrisch in der Musik der „**Finta giardiniera**".

Wir verstehen heute den Triumph der Uraufführung, denn den Menschen des 18. Jahrhunderts wehte aus der altvertrauten Opernform ein musikalischer Geist entgegen, der in seiner Frische und Ursprünglichkeit, in der Leichtigkeit und unmittelbar zum Herzen sprechenden vertieften Anmut wie eine Offenbarung wirken mußte.

Wie sehr Mozart in diesem schon an die „Entführung" und namentlich den „Figaro" gemahnenden Werk seine innerste musikalische Eigenart verkörpert sah, beweist sein späterer Versuch, es aus der italienischen Buffa-Form in die des deutschen Singspiels zu überführen. Für die deutsche Bühne schien es jedoch auch trotz späterer Bearbeitungen verloren, zumal auch der Text und die Rezitative des 1. Aktes verschwunden waren. Es ist daher ein kaum zu überschätzendes Verdienst Siegfried Anheißers, daß er in seinem Kampf für den deutschen Mozart der „Gärtnerin" nicht nur eine klare, der Musik nachgebende und das Verständnis der Handlung fördernde Sprachform gegeben, sondern die Oper auch möglichst originalgetreu bearbeitet und dadurch überhaupt dem Theater wiedergewonnen hat. Die Ergänzung der fehlenden Rezitative nach der Partitur des berühmten Piccini-Schülers Anfossi, der denselben Text vertont hatte, ist durchaus gelungen. Trotz der für den Kenner leicht greifbaren Unterschiede zu den Secco-Rezitativen Mozarts treffen sie doch ausgezeichnet den Zeitstil der Buffa, über den der 19jährige Mozart gerade im Secco noch am wenigsten hinauskommt. Der Schwerpunkt seiner Musik liegt in der persönlichen, oft auch schon treffend charakterisierenden Sprache der Arien und in den Ansätzen zur Durchbildung der Ensembles, die naturgemäß noch nicht die Feinheit und Formsicherheit der späteren Meisterwerke erreichen, aber sich doch schon deutlich von dem zeitgenössischen Opernschema abheben. (Z. B. ist der Tenor auch im Ensemble schon im erhöhten Maße Melodiestimme geworden.)

Steht so der musikalische Wert der „Gärtnerin aus Liebe" außer jedem Zweifel, so liegt die Schwierigkeit ihrer bühnenmäßigen Verlebendigung für die heutige Zeit in der nur dünn fließenden und in das Rezitativ- und Arienschema der barocken Musikoper gepreßten Handlung. Die Aufführung des Deutschen Opernhauses überwand diese Klippen so glücklich, daß sie vielen Hörern kaum zum Bewußtsein gekommen sein dürften. Der Bühnenvorhang war offen. Auf der Bühne war ein Barocktheaterchen im Stile Galli-Bibbienas aufgebaut, auf dessen Proszenium das heitere Spiel abrollte. Zuvor stieg ein bezopfter Souffleur in seinen Kasten und geputzte Rokokodamen und -herren nahmen in den Seitenlogen auf der Bühne Platz. Die Dekorationen wurden vor den Augen der Zuschauer aufgestellt. Dann stand ein ausgezeichnetes Mozart-Ensemble auf der Bühne und ließ in Gesang und Spiel die beseelten Melodien lebendig werden, begleitet von einem Orchester in fast kammermusikalischer Besetzung, dem Generalmusikdirektor Karl Dammer in feiner Ziselierung und doch mit dramatischen Akzenten Schwung und Antrieb gab. Benno von Arent als Schöpfer der stilvollen Szenerie und Alexander d'Arnals als Spielleiter, der die Stilisierung im richtigen Maß zu buffohafter Beweglichkeit zu halten wußte, trafen ebenso den Geist des Werkes wie Margret Pfahl (Sandrina), Elisabeth Friedrich (Armida), Lore Hoffmann (Serpetta), Martha Roß aus Dresden (Ramiro), Walter Ludwig (Belfiore), Joseph Burgwinkel (Podestá) und Karl Schmitt-Walter (Nardo). Durch die Besetzung des Liebhabers Ramiro, dessen Partie ursprünglich für den Kastraten Consoli geschrieben war, mit einem Sopran war wie auch schon in München das ursprüngliche Stimmenverhältnis wiederhergestellt, und eine Hosenrolle stört ja nicht in einer Rokoko-Oper.

Immer wieder wurde die sorgfältig vorbereitete, des Werkes würdige Aufführung von Beifall unterbrochen, ein Zeichen, daß die sieghafte Kraft dieser Musik heute noch wie vor 162 Jahren wirksam ist. Auch Siegfried Anheißer, dem die deutsche Opernbühne die Wiedergeburt der „Gärtnerin aus Liebe verdankt, wurde neben den Mitwirkenden gefeiert.

Hermann Killer.

„Schlaraffenhochzeit" im Leipziger Opernhaus

Eine heitere Oper von Sigfrid Walther Müller.

Der Komponist Sigfrid Walther Müller, ein 32jähriger, hat sich auf allen Gebieten der Musik bereits mit Erfolg versucht; nur die Oper fehlte noch in seinem Schaffen. Sein Opernerstling lenkt um so mehr die Aufmerksamkeit auf sich, als es sich um ein heiteres Werk handelt; denn Müller hat schon in einer Reihe erfolgreicher Orchesterwerke die heitere Musik als die seinem Wesen entsprechende gepflegt.

Das Opernbuch der „Schlaraffenhochzeit" hat Karl Hellwig nach einer Erzählung von August Kopisch geschrieben. Die Räuberromantik im Stil von „Fra Diavolo" erlebt eine Auferstehung. Überall herrscht überströmende Lebensfreude, und es heißt dann auch im Text: „Wer nicht früh ins Grab will sinken, der muß fröhlich sein und trinken!" — Die Handlung spielt in Neapel. Der reiche Weingutsbesitzer will seine Tochter Angiolina demjenigen zur Frau geben, der ihn mit eigenen Augen sehen läßt, was er gerade geträumt hat: eine Hochzeit im Schlaraffenland. Der auch von Angiolina geliebte arme Giovanni ist tiefunglücklich darüber, während sich der reiche, alte und eitle Don Granco schon als den Gewinner sieht. Nun kommt der Opernzufall hinzu. Giovanni, der mit Selbstmordgedanken im Gebirge umherirrt, rettet einem Räuberhauptmann das Leben. Aus Dankbarkeit verhilft der Räuber mit seiner Bande Giovanni zu der Hand der Geliebten. Zum Schein treten die verkleideten Räuber in den Dienst des reichen Freiers, um dann in dem Spiel vom Schlaraffenland die entscheidende Wandlung herbeizuführen. Der Traum ist erfüllt, Don Granco der Lächerlichkeit verfallen, und Giovanni und Angiolina werden ein glückliches Paar.

Der Komponist hat eine melodische Musik geschaffen, die verheißungsvoll mit einer spritzigen Ouvertüre beginnt, die auch im Konzertsaal heimisch werden kann. Mit leichter Hand werden da Themen gegeneinander geführt. Die Orchesterbehandlung ist überlegen. Um so mehr ist man erstaunt, daß anschließend die Singstimmen stark in den Instrumentalklang eingebettet werden. Auch die Entwicklung großer Ensemblepartien gelingt Müller so glücklich, daß er ohne weiteres in der Lage gewesen wäre, eine Gesangsoper zu schreiben. Als Hemmnis bleibt in den meisten Fällen das dickflüssige Orchester. Ein anderer Musiker scheint aus dem Schlaraffenspiel, der vorangehenden Tarantella und aus den übrigen geschlossenen Nummern zu sprechen. Müller weiß aus einem prägnanten musikalischen Einfall etwas zu machen. Er schafft in diesen Teilen der Oper eine Musik, die sofort auf das Publikum übergeht. Das Räuberlied „Wer denkt, sein Glück bei Geld und Gut zu finden" prägt sich ein und zündet. Der Walzer und die Tarantella im letzten Bild sind aus bestem Lustspielgeist erfunden. Das groteske Element in den Schlaraffenszenen zeigt die Stärke der Begabung Müllers.

Die Schaffung einer echten Lustspieloper, die — ähnlich einem „Barbier von Sevilla" — alles beherrschen würde, müßte für die Aktivierung der Spielpläne bahnbrechend wirken. Daher erscheint es eine besonders dringliche Aufgabe für Kunstschöpfer und Kunstbetrachter, sich gerade mit den Bedingungen dieser Kunstgattung eingehendst zu beschäftigen. Vielleicht ist die Loslösung von dem sinfonisch untermalenden Orchester eine Voraussetzung für das Gelingen. Die Operette läuft in der Publikumwirkung der Oper nicht so sehr wegen ihrer musikalischen Seichtheit den Rang ab, sondern wegen der übersichtlichen, einfachen Anlage der Musik. In diesem Punkt (es kommen noch einige andere der Oper nicht gemäße hinzu) können die Komponisten erheblichen Wandel schaffen, wenn sie die Psyche des Hörers berücksichtigen. Daß auch in einer äußerlich unkomplizierten Form Kunstwerke höchsten Ranges möglich sind, haben die Zeit der Klassik und die ältere deutsche Spieloper bewiesen. Mit dieser Einschaltung soll die Bühnenwirksamkeit von Müllers „Schlaraffenhochzeit" keineswegs angezweifelt werden. Die Leipziger Aufführung errang einen Erfolg, der spontan war. Die Leipziger Oper hat in jeder Hinsicht unter Dr. Hans Schüler eine Leistungshöhe erreicht, die neben den besten Theatern des Reiches bestehen kann. Die Spielleitung Schülers erzielte bei Solisten und Chor den gleichen Grad der Auflockerung. Der Bühnenbildner Max Elten hatte einen Zwischenvorhang geschaffen, der in der fantasievollen Anlage Stimmung hervorrief. Von den Bildern Max Eltens schien das letzte am schönsten geglückt. Bemerkenswert sind die nach zeigenössischen Vorlagen (um 1830) angefertigten Kostüme. In Paul Schmitz besitzt die Bühne einen musikalischen Leiter von Format. Das Orchester folgte ihm gewissenhaft, und Schmitz verlieh der Aufführung durch temperamentvolle Zeitmaße starkes inneres Tempo.

Gretl Kubatzki war eine schön singende Angiolina. Heinz Daum als ihr Geliebter konnte gleichfalls gute Stimmittel einsetzen. Walther Zim-

mer als Räuberhauptmann, Friedrich Dalberg als Vater, Walter Streckfuß als reicher Freier machten sich ausgezeichnet. Auch die kleinen Rollen waren vortrefflich besetzt. Der Chor und die Tanzgruppe verdienen uneingeschränkte Anerkennung.

Dem Werk kann man eine möglichst baldige Erprobung auch an anderen Bühnen wünschen.

Herbert Gerigk.

Eine „Galilei"-Oper von Erich Sehlbach

(Uraufführung im Opernhaus Essen.)

Die Frage, ob das Schicksal eines Gelehrten auf der Opernbühne Aussicht auf musikdramatische Gestaltung besitzt, hat Erich Sehlbach durch sein jüngstes Werk bejaht. Er greift aus dem Leben des großen Astronomen und Physikers Galileo Galilei jene Episode heraus, da der Achtundsechzigjährige vor dem Inquisitionsgericht in Rom erscheinen muß, um sich für sein Eintreten für die Lehren des Kopernikus zu verantworten. Die Legende hat Galilei den geflügelten Satz „... und sie bewegt sich doch!" (nämlich die Sonne um die Erde) in den Mund gelegt. Historische Wahrheiten und Tatsachen müssen nicht unbedingt einer Operndichtung zugrunde liegen, wenn nur der Charakter des Helden als Charakter besteht. Als sein eigener Textdichter hat Sehlbach um „Galilei", der wie ein „rocher de bronce" im Mittelpunkt einer dramatisch-wirkungsvoll aufgebauten, wenn auch primitiven Handlung steht, eine Anzahl von Figuren erfunden, die Träger der theatralischen Gegensätze sind. Hier stehen auf der einen Seite die Gegner des Helden, der Kardinal-Inquisitor und der Mönch Pietro, auf der anderen Seite die Freunde des Gelehrten, sein Schüler Lionardo, ein junger Student und Fiorenza. Neben der Szene vor dem Tribunal ist die Auseinandersetzung zwischen Fiorenza und Pietro der Höhepunkt in theatralischem Sinne. Pietro weigert sich, als Werkzeug der Inquisition mit einem gefälschten Dokument gegen Galilei aufzutreten und bekennt sich zur Wahrheit, deren Enthüllung das bereits gefällte Todesurteil aufhebt. Nach dieser Entspannung kann die Schluß-Szene nur noch einen oratorischen und verklärenden Ausklang bilden. Während Galilei vor den Toren Roms einsam vor dem sternleuchtenden Horizont steht, huldigt ihm ein Chor unsichtbarer Stimmen.

Der Komponist Erich Sehlbach hat mit dem „Galilei" einen gewaltigen Sprung vorwärts gemacht. Tiefer feierlicher Ernst, eine in sich gefestigte Ruhe und absolute Lauterkeit sprechen aus der Partitur, die bei aller Sparsamkeit der Mittel nie des musikalischen Aufschwungs entbehrt. Diese Musik offenbart etwas, was nur wenige Komponisten von heute besitzen, nämlich innere Haltung. Aber auch in gesanglicher Hinsicht hat Sehlbach gelernt. Die Singstimmen sind in breitem Atem geführt und vereinigen sich in Duetten und Ensemble-Sätzen zu hinreißendem Schwung. Der strenge Satz der Chöre verleiht dem Werk einen formgerechten Rahmen, der in der Geschichte der zeitgenössischen Oper einen wesentlichen Beitrag zur Festigung der Form darstellt.

In der Essener Uraufführung, für deren musikalische Deutung sich Albert Bittner mit großzügig gestaltender Hand einsetzte, stand Kurt Rodeck als Mönch Pietro im Vordergrund. Seine großartige Leistung im Gesangsdeklamatorischen und im Spiel gab der Gestalt des eifernden Mönches ein Profil von tragischer Eindringlichkeit. Erwin Röttgen in der Titelpartie besaß wohl die historisch beglaubigte Maske, aber in seinem Blick brannte weder das Feuer des Bekennens, noch wurde in ihnen der Schleier des Erlöschens sichtbar. Als Sänger hielt sich Röttgen ansprechend, wenn ihm auch für die Schlußszene keine Reserven für die notwendige Steigerung mehr zur Verfügung standen. Lothar Lessig lieh dem Großinquisitor in Ton und Geste scharfe Charakterik. Der dämonisch seitwärts herabgezogene Mund gab seiner Maske satanische Züge. Clemens Kaiser-Breme meisterte die für einen Bariton fast zu hoch liegende Partie des Lionardo mit schönen Stimmitteln. Erika Schmidts jugendlicher Sopran (Fiorenza), Josef Moselers Giulio, Wera Wictors Beppa und Max Kerner in der Episodenrolle des dicken Mönches waren vorzüglich eingesetzt. Hohes Lob verdient der von Hans Dietrich Kindler einstudierte Chor. Wolf Völkers Spielleitung wußte die theatralischen Möglichkeiten der Oper in lebendigste Darstellungen umzusetzen, selbst dort, wo eine gewisse indirekte Dramatik dem Beharrungsvermögen der Sänger entgegenkam. Die Schauplätze der Oper (Florenz und Rom) erhielten von Hermann Härtlein ein szenisches Gesicht, das die Musik hervorragend unterstützte.

Der Erfolg der Uraufführung war einmütig und stark.

Friedrich W. Herzog.

Das Geheimnis des Geigentones

Von Rudolf Sonner, Berlin

Nicht nur in Kreisen der Musikliebhaber, sondern auch in denen der ausübenden Musiker hat sich mit zäher Beharrlichkeit der beinahe zum Dogma erstarrte Glaube erhalten, daß die Tonqualität einer Geige mit ihrem Alter und durch öfteres Spielen ständig wachse. Dieser Irrglaube, der sich heute allmählich zu verflüchtigen beginnt, erfährt eine glückliche Illustrierung durch folgende Anekdote, die man sich von meinem früheren Geigenlehrer, dem Konzertmeister Rudolf Weber, erzählt. Durch Niederlegung eines alten Gebäudes in Leipzig wurden Balken frei, die ein Alter von mehr als 100 Jahren hatten. Ein Geigenbauer kaufte dieses alte Holz auf und verfertigte Geigen daraus. Eines dieser Instrumente erstand Weber und soll sehr stolz darauf gewesen sein, bis ihm eines Tages Arthur Nikisch bei einer Probe sagte: „Weber, spielen Sie doch lieber wieder Ihre alte Geige". Man sieht also, das alte Holz allein macht es nicht.

Solche Versuche mit altem Holz liegen jedoch noch in einer Sphäre der Möglichkeiten, die sich recht fertigen läßt. Dagegen sind rechtlich nicht mehr zu halten jene Fälschungen, die durch handwerklich geschickte Geigenbauer vorgenommen wurden, indem sie alte Modelle genau kopierten, künstlich antiquierten und mit falschen Zetteln beklebten. Wurden im Anfang solche Kopien noch mit äußerster Sorgfalt hergestellt, so betrieb man allmählich den einträglichen Geigenschwindel recht plump und womöglich noch serienweise. Dagegen hat sich wohl als erster Hermann August Drögemeyer mit seiner 1903 in Berlin erschienenen Schrift „Die Geige. Mit eingehender Belehrung über den internationalen unlauteren Wettbewerb auf dem Gebiete des Geigenbaues" gewandt.

Eine mit großer logischer Schärfe und mit überlegener Dialektik vorgetragene Geigenbautheorie legte Dr. med. Max Großmann in seiner mit naturwissenschaftlicher Exaktheit verfaßten Schrift „Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache einer Geige?" nieder. Der Verfasser, der heute 80 Jahre alt ist, publizierte seine Gedanken im Jahre 1904. Er stieß als Außenseiter in Fachkreisen auf Widerstand, fand aber auch überzeugte Anhänger, die in seiner Theorie nicht mehr und nicht weniger sehen wollten als die endliche Wiederentdeckung des verloren geglaubten Geheimnisses des altitalienischen Geigenbaues.

Nach dem Krieg nahm der Geigenschwindel geradezu groteske Formen an, die wir heute kaum mehr für möglich halten würden, wären sie nicht tatsächlich vorgekommen. Da man auf natürlichem Wege das Geheimnis des Geigenbaues nicht befriedigend zu enträtseln vermochte, beschritt man den okkulten Weg. Im Jahre 1921 erregte es nicht geringes Aufsehen, als der in Bergedorf bei Hamburg wohnende Spiritist Ohlhaber mit einer Wundergeige vor die Öffentlichkeit trat. Er behauptete, daß er mit Hilfe eines Mediums, und zwar seiner eigenen Frau, in einer spiritistischen Sitzung den Geist von Stradivarius zitiert habe, der ihm genau mitteilte, wie man aus jeder einfachen Geige eine klangschöne Stradivari machen könne.

Wenn auch vernünftig denkende Menschen diese Geistergeschichte niemals ernstgenommen haben, so trat doch der ebenfalls in Bergedorf ansässige Bücherrevisor A. Pichinot mit einer Schrift gegen diesen Unfug auf. Der Autor beleuchtet darin zunächst einmal gründlich das spiritistische Leben und Treiben Ohlhabers und behandelt dann die Wundergeige. Das neue Tonverbesserungsverfahren sei weder von Stradivarius noch von Ohlhaber, sondern von ihm zusammen mit dem Sachverständigen Anton Mau erfunden worden. Das Verfahren bestehe darin, das Holz der Geige mit einem Überzug zu versehen, um zu verhindern, daß der aufgetragene Lack in die Holzporen eindringt. Darüber hinaus haben sowohl Stimmstock als auch Steg von der bisherigen Gewohnheit abweichende Stellungen bekommen.

Was Ohlhaber über Geige und Geigenbau wissen wollte, das eignete er sich weniger von Stradivarius in spiritistischen Geheimsitzungen an, denn von Mau, dessen Name aber Ohlhaber geflissentlich der Öffentlichkeit verschwieg. So war die Neuaufstellung der „Seele", des Stimmstockes und des Steges, aus der Geistesarbeit Maus entsprungen, während Ohlhaber, der Kenntnisse aus der Chemie besaß, die Zusammensetzung des Anstriches herausgeknobelt hatte. Das hierfür Wissenswerte hatte Ohlhaber entsprechenden Büchern über Geigenbau entnommen. Daß Ohlhaber die Mitarbeit von Mau vor der Öffentlichkeit verschwieg, hatte seinen Grund darin, daß er so besser seine neue „Geigenerfindung" auf die Mitwirkung der Klopfgeister zurückführen und als Erfolg okkulten Geheimwissens ausgeben konnte. Am 5. Oktober 1920 veröffentlichte Ohlhaber die ersten Mitteilungen über seine Geistergeige im „Obervogtländischen Anzeiger". In Markneukirchen spielte er sich als edelmütiger Mensch auf, indem er be-

hauptete, daß er vom Ausland die verlockendsten Angebote bekommen habe, die er jedoch alle ablehnte, weil der Verkauf seiner Erfindung an das Ausland gleichbedeutend wäre mit dem vollkommenen Ruin des gesamten deutschen Geigenbauhandwerkes. In Wirklichkeit hat er aber gleichzeitig mit Holland verhandelt.

Immerhin war die Verwertung der Wundergeige nicht ganz so einfach wie ihre Erfindung. Ihre beiden geistigen Väter machten sich jedoch mit großem Eifer und noch größeren Hoffnungen ans Werk, wobei Anton Mau die künstlerische Vorführung übernahm und Ohlhaber die Reklame in Wort und Schrift. Man wußte in sehr starkem Maße Arthur Nikisch dafür zu interessieren. Allein die Herstellung der ersten Geige nach dem sogenannten Revalo-Verfahren war ein vollkommener Fehlschlag. Sie hatte zwar einen schönen, aber zu kleinen Ton. Ohlhaber verkaufte sie für 60 Mark an seinen Bruder. Ungefähr ein Jahr später lieh sich Mau diese Geige aus, und nun hatte sie zu seinem nicht geringen Erstaunen einen ziemlich großen tragenden Ton. Bei der Herstellung hatte nämlich Ohlhaber den ersten Anstrich nochmals mit Fußbodenlack überstrichen. Dieser war in der Zwischenzeit gesprungen, so daß jetzt die Luft Zutritt zu der unteren Schicht bekommen hatte. Damit war die Erfindung geglückt. Diese Tatsache beweist, daß die Erfindung auch ohne das Zitieren des Geistes von Stradivarius gelungen wäre. Wäre Stradivarius Ohlhaber wirklich erschienen, so hätte er ihm aller Wahrscheinlichkeit nach geraten, keinen gewöhnlichen Fußbodenlack zu verwenden. Allein der Spiritismus war ein guter Trick, der sich bezahlt machte; denn er hat Ohlhaber immerhin ungefähr eine Million Mark eingebracht. Über die Verteilung der Summe sind sich scheinbar die beiden Erfinder nicht ganz einig geworden. Es gab ein gerichtliches Nachspiel, und seither ist es um diese Wundergeige still geworden.

Die Sehnsucht aber, hinter das Geheimnis der alten italienischen Geigenbauer zu kommen, war allerdings damit nicht erfüllt. Neue Hypothesen, neue Theorien wurden aufgestellt, aber sie alle waren letzten Endes nur das Produkt der Wunschträume ihrer Urheber. Seit den Tagen, da die Akademie der Wissenschaften zu Padua im Jahre 1780 ein Preisausschreiben veröffentlichte, um den Niedergang des italienischen Geigenbaues aufzuhalten, ist immer wieder experimentiert, sind wissenschaftliche Untersuchungen angestellt worden. Allein hinter das „Geheimnis" kam man nicht. Es hat wohl auch nur in den Köpfen jener bestanden, die danach fahndeten. Wohl gab es, wie bei allen Handwerkszünften, auch bei den Geigen- und Lautenmachern „Werkstattgeheimnisse", die sorgfältig gehütet wurden.

Dem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, daß zwischen der ältesten Geige (ungefähr 1550) und einer Stradivari in der äußeren Form keine wesentlichen Unterschiede bestehen. Die Entwicklung war also bereits abgeschlossen. Die Konstruktion und die Masse haben feste Normen angenommen. Es ist dabei nicht ausgeschlossen, daß Leonardo da Vinci, der sich bekanntlich sehr intensiv mit mathematischen Problemen beschäftigte, beeinflussend auf die Konstruktionspläne der alten italienischen Geigenbauer eingewirkt hat.
In diesem Zusammenhang möchte ich nicht verfehlen, auf den Nürnberger Hans F r e y aufmerksam zu machen, von dem Willibald Leo Freiherr von Lütgendorf in seinem zweibändigen Werk „Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart" (Max Hesses Verlag 1922) berichtet. Dieser Frey war der Schwiegervater von Albrecht Dürer und als ein „kunstreicher Mann", ein „Tausendkünstler", berühmt. Er verstand nicht nur, kunstvoll die Harfe zu schlagen, sondern galt auch als der beste Lautenmacher seiner Stadt. Dürer hat sich bekanntlich auch mit den Problemen der „Meßkunst" auseinandergesetzt und sicher manches davon seinem Schwiegervater mitgeteilt. Jedenfalls erreichte in jener Zeit der gesamte Musikinstrumentenbau in Nürnberg eine Hochblüte, wie nie zuvor und nie nachher.

Fußend auf dieser Erkenntnis, stellte der Reichsinnungsmeister des Musikinstrumentenmacherhandwerkes Max M ö c k e l seine Untersuchungen an, die er jetzt der Öffentlichkeit vorlegt in seinem Buch „D i e K u n s t d e r M e s s u n g i m G e i g e n b a u" (Alfred Metzner-Verlag, Berlin, 1936). Ausgehend von der Voraussetzung, daß die Unterordnung unter die von ihm entwickelten und aufgezeichneten Form- und Maßgesetze eine Sicherung der tonlichen Qualitäten bietet, entwickelt er logisch und organisch ein Maßwerk zum Bau der Geige. Unbewußt übernimmt er dabei die Tatsache, daß fast alle gebräuchlichen und technischen Hilfsmittel, die der Mensch benutzt, mehr oder minder gelungene Organprojektionen des eigenen Körpers sind. Maßgebend — in des Wortes ureigener Bedeutung — sind für die Konstruktion einer Geige die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers. So ergibt sich die Gesamtlänge der Violine aus dem Abstand von den Fingergelenken bis zur Achselhöhe. Die Länge des Schallkörpers entspricht dem Abstand vom Ellen-

bogen bis zu den Fingergelenken. Die richtige Mensurlänge ergibt sich als Handmaß aus der Spanne zwischen Daumen und Zeigefingerspitze.

Das Ebenmaß des menschlichen Körpers, wie das aller „schönen" Dinge, beruht auf dem sogenannten goldenen Schnitt. Mit den Hilfsmitteln der darstellenden Geometrie ist man in der Lage, das genaue Verhältnis des goldenen Schnittes zu bestimmen. Das einem Kreis mit dessen Radius eingezeichnete regelmäßige Fünfeck untersteht genau den Gesetzen des goldenen Schnittes. Aus diesem Pentagramm heraus entwickelt Möckel ein Gerüst, in das die Geige eingezeichnet wird. Auf diesem konstruktiven Wege wird alles für den Geigenbau Wichtige gefunden: die Längenverhältnisse, die Kurven der Decke, des Bodens und der Zargen, die genaue Fixierung des Steges und der Schalllöcher, die Form der Schnecke u. a. m. 32 beigefügte Tafeln veranschaulichen die organische Entwicklung dieser Konstruktionen. Acht Zeichnungen bringen die mutmaßlichen Schlüsselformen jener Maßwerke, wie sie Amati, Guarneri, Gaglianus und Stradivarius benutzten. Der Arbeitsweise des letztgenannten Geigenbauers ist ein besonderes Kapitel gewidmet. Da das Problem des Lackes mit der Kunst der Messung im Geigenbau nichts zu tun hat, wird es weniger ausführlich behandelt, zumal Möckel darüber eine besondere Schrift ankündigt. Wohl gibt der Verfasser ein Konstruktionsgerüst, aber das ist nicht so zu verstehen, daß nun jeder Geigenbauer unter Aufgabe seines eigenen Ichs danach arbeite, Möckel fordert vielmehr von dem Geigenbauer auch handwerkliche Meisterschaft. Damit widerlegt er jene Gegner, die nur die starre Dogmatik seiner Konstruktionspläne sehen wollen.

Mit Möckels brauchbaren Untersuchungen sind jedoch die Forschungen nach dem Geheimnis des Geigentones nicht erschöpft. Im Monat Januar d. Js. wurde in einer von der Landesstelle Essen des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda im Kammermusiksaal der Stadthalle Mülheim-Ruhr ein neuartiges Geigenbauverfahren erstmalig der Öffentlichkeit bekanntgegeben. In 35jähriger Arbeit hat der Oberingenieur und Dozent an der Technischen Hochschule in Aachen Robert Meyer seine Untersuchungen zum Abschluß gebracht, die selbst bei serienmäßigem Bau von Geigen eine gleichbleibende Tonqualität gewährleisten sollen. Als reiner Techniker ist er von physikalischen Erwägungen ausgegangen. Er untersuchte die im Geigenbau am meisten verwandten Holzarten wie Fichte und Ahorn. Versuche ergaben, daß gleiche Holzarten, ja selbst Schnitte durch ein und denselben Holzblock oft ganz voneinander abweichende Schwingungsfähigkeiten aufweisen. Meyers Bestreben war es nun, diese Schwingungsfähigkeit des Holzes durch elektrische Bearbeitung zu sichern. Nach rein technisch abgeleiteten Grundsätzen hat er in der Geigenbauwerkstatt von Heyde in Friedrichsfeld bei Wesel Instrumente herstellen lassen, die praktisch vorgeführt wurden und dabei in bezug auf Klang- und Tonfülle befriedigen konnten. Insgesamt sind bisher 55 Instrumente nach diesem Tonsicherungsverfahren verfertigt worden, und sie entsprachen den in sie gesetzten Erwartungen.

Die Preußische Akademie der Wissenschaften hatte folgende Aufgabe gestellt: „Die physikalischen Bestimmungsgrößen der Klangfarbe von Saiteninstrumenten sind durch Versuche festzustellen; es ist bekannt, daß der Klangeindruck der Saiteninstrumente nicht nur von der Stärke der Teiltöne, sondern auch von ihrem zeitlichen Verlauf abhängt; zur weiteren physikalischen Klärung der hier obwaltenden Verhältnisse ist es erwünscht, systematisch zu untersuchen, wie diese Bestimmungsgrößen mit der Bauart der Instrumente zusammenhängen." Insgesamt sind neun Arbeiten eingereicht worden. Der Preis von 5000 RM. wurde dem Markneukirchener Instrumentenbauer Hermann Meinel zugesprochen, der mit Hilfe der Grützmacherschen Methode Resonanzverhältnisse, Klang und Holzdicke untersuchte. Meinel ist zu dem Schluß gekommen — der in gewissem Sinne sich auch mit den Anschauungen Möckels deckt —, daß die Resonanzgebiete des Geigenschallkörpers, die er bestimmt hat, für die Stärke der Grundtöne wesentlich sind. Diese Grundtöne aber bestimmen die Klangschönheit. Der Einfluß des Lackes und des Einspielens haben nicht die Bedeutung, die ihnen oft zu Unrecht beigemessen wurden.

Handwerk, Wissenschaft und Kunst stehen als verheißungsvolles Dreigestirn über dem Streben des deutschen Geigenbauhandwerks. Wer sich in diesen Dreiklang einzuschwingen vermag, dem wird für sein redliches Ringen der Erfolg beschieden sein. Die Qualität einer Geige ist nicht die Frage nach der Lösung eines Geheimnisses, sondern die der Leistung.

Neue Antriebe im Klavierschaffen

Eine Übersicht und Bilanz von Neuerscheinungen für Klavier.

Von Paul Egert, Berlin.

Die Durchführung des ersten und die Inangriffnahme des zweiten Vierjahresplanes sind ungeheure Geschicke, die unser Volk emporgerissen haben aus geschichtsloser und pessimistischer Stimmung. Wir sehen uns unwiderstehlich hineingerissen in eine Fülle realer Arbeit, die alle Kräfte, alle Interessen und alle Tätigkeiten auf das höchste anspannen; kolossale Expansionen einer gesteigerten Entfaltung der Volkskräfte in sozialer, in technisch-industrieller, in wirtschaftlicher und ökonomischer Richtung ergeben sich, und wir sehen eine riesige Konsumption der Arbeitskraft, die neue Aufgaben und neue Ideale bringt. Die nach außen gerichteten Tätigkeiten des Könnens und Wirkens entfalten gleichzeitig die Selbstbesinnung, die Kulturen, Künste und Wissenschaften. Der Hegelsche Satz, daß die Eule der Minerva ihren Flug erst in der Dämmerung beginnt, mag früher einmal seine Gültigkeit gehabt haben, heute sehen wir ihren Flug im hellen Lichte des Aufbaues und der Positivität, und in der Musik spiegelt sich der intime Ausdruck des inneren Lebens unserer Zeit. So kann auch der hier zur Besprechung gelangende stattliche Stapel neuer Noten als lebhafte Auswirkung einer extensiv und intensiv gleichmäßig gesteigerten Entfaltung der Volkskräfte gewertet werden, zunächst jedenfalls quantitativ gesehen. Wer für Hausmusik, Unterricht oder Konzert nach neuen Schöpfungen sucht, wird heute nicht in Verlegenheit kommen; die Verödung der Verlegertätigkeit ist äußerster Betriebsamkeit gewichen.

Dieser erfreulichen Auffüllung fühlbarer Lücken im Musikalienhandel zur Seite steht das ernste Streben, als Ausdruck des inneren Lebens unserer Tage, das sich vornehmlich in der zunehmenden Verpönung einer gewissen unbeherrschten Sentimentalität ausdrückt; die dekatente Entartung der ursprünglich so wundervoll lebendigen und romantischen Musikauffassung scheint endlich auszusterben. Das mechanisiert-stramme Schlagzeugspielen auf dem Klavier ist jedenfalls musikalisch gesünder, wenn auch nicht sehr ausdrucksvoll. Aber auch diese trommelnde Musikübung ist zu den nunmehr vergangenen Ansichten von Klavierbehandlung zu rechnen, dem Einfluß der Neger-Trommel erliegt heute kein ernstzunehmender Komponist mehr. Aus der Enge überlieferter Unterrichtsliteratur und herkömmlicher Anschauungen strebt der junge Pianist nach der lockenden Ferne längst verklungener Weisen, es drängt ihn zum Gemeinschaftsmusizieren auf zwei Klavieren, und das Schaffen „leichter" Musikstücke hat nicht mehr den odiosen Beigeschmack von „leichtfertiger" Salonmusik. Hausmusik ist mehr denn je dazu geeignet, eine allgemeine Erlebnisfähigkeit vorzubereiten und zu vertiefen.

Daß in die neuzeitliche Unterrichtspraxis möglichst alle musikerzieherischen Mittel einbezogen werden, beweist die zweibändige Klavierschule des bekannten Hagener Musikpädagogen Heinz Schüngeler (Verlag Tonger, Köln am Rhein), die auf Schulung des Gehörs und der rhythmischen Empfindung besonderes Gewicht legt. In wie lebendiger Anschaulichkeit die Einführung des Schülers in die Geheimnisse der Musik hier vor sich geht und in ausgeführten Dialogen zwischen Lehrer und Schüler empfohlen wird, davon kann sich der an leeren Drill früherer Zeiten Denkende kaum einen Begriff machen; die Liebe des Kindes zur „fröhlichen Wissenschaft" wird mittels dieser Erziehung zu einem verinnerlichten Erlebnis. Der besondere Wert der Schule liegt darin, daß unbekanntere und ältere Volkslieder als musikalisches Material bevorzugt werden, mit dem die Kenntnis des Instrumentes, die Pflege des Gehörs, des Klangempfindens und des rhythmischen Bewußtseins genährt werden. In mustergültiger Weise findet hier die Sokratik ihre sinnvolle Anwendung auf die Ausbildung von den ersten Anfängen bis zur Beherrschung aller elementaren Kunstfertigkeiten auf dem Klavier. Ganzseitige Bildnisse unserer großen Tonmeister zieren die Ausgabe, die knappen Lebens- und Schaffensangaben sind korrekt. „Mit Siebenmeilen-Stiefeln" betitelt Martin Frey seine ausgezeichnete Sammlung melodischer Etüdchen (Steingräber-Verlag, Leipzig), deren zweites Heft jetzt vorliegt. Die gefällige Erfindung in jeder dieser reizenden Stückchen bestärkt die didaktische Absicht des Autors, die Hand des Spielers leicht und gelockert zu machen und den musikalischen Vortrag zu fördern. Dem Heft ist eine freundliche Aufnahme von Pianisten und Schülern ziemlich sicher.

Zur Hausmusik geschmackvoller Prägung werden wir nach jener verheißungsvollen Unterrichtsliteratur mit den vierzehn leichten Klavierstücken von Conrad Kind angeregt, „Frohe Jugend" (Collection Litolff Nr. 2833). Gediegenes satztech-

nisches Können verbindet sich mit musikalischer Phantasie, den Stücken liegt immer ein wirklicher „Einfall" zugrunde. Es ist eine Freude, die jugendfrischen Schöpfungen des fast 73jährigen Meisters zu spielen; „Glückwunsch", „Walzer", „Trotz" usw. sind nicht Programm-, sondern Charakterstücke. „Ungeduld" im 5/8-Takt ist eins der seltenen Stücke, deren widerhaariger Takt den Geschmack nicht beleidigt, und der „Fughetta" Nr. 12 haftet nichts Unterrichtgebendes an, so kunstvoll sie auch gebaut ist. „Allentando" im letzten Stück ist eine seltene Vokabel; eine etwas an Spohr erinnernde Chromatik in der Mittelstimme stellt dies letzte Stück etwas außerhalb dieser Reihe, es dürfte auch wertmäßig an letzter Stelle stehen. Spielerischer abgefaßt sind die „Vier kleinen Klavierstücke" op. 13 von Karl Gerstberger (Verlag Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.). Brillanz und frische Klangfarben haben etwas von dem Geist des frühromantischen Rondos, namentlich das zweite und vierte Stück, aber auch die anderen Stücke enthalten sich jeder Trivialität. Köstliche Musizierlust spricht aus allen Stücken, die „handlich", d. h. ohne abwegige technische Verlegenheiten aus dem Geiste des Klaviers heraus geschrieben sind. Auch dies Heft ist eine wertvolle Neuschöpfung, die Verbreitung verdient. Die „Kleine Hausmusikmappe" von Fritz Werner, op. 4 (Henry Litolffs Verlag, Braunschweig, Coll. Nr. 2834), enthält acht Klavierstücke, die als wertvolle Bereicherung unserer Literatur dem glänzenden Improvisator alle Ehre machen. Man sieht es insbesondere den 6 Variationen des letzten Stückes an, daß der Potsdamer Organist über eine reiche musikalische Entfaltungskraft verfügt; jedes der acht Stücke hat ein anderes Profil, sie sind durchaus nicht nach einem Schema oder in manirierter Kontrapunktik gemacht. Der schlichte Satz verrät aber eine tiefschürfige Satzkunst, deren Klanglichkeit nicht zufällig, sondern eine „gekonnte" ist. Ich kann mir denken, daß diese Stücke aus einer viel größeren Zahl ähnlicher Improvisationen als beste ausgesucht wurden. „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten." Man verweile daher etwas länger bei diesen Stücken, um alle verborgenen Schönheiten zu finden!

Problematischer sind einige der „Zehn leichteren Klavierstücke", op. 29, die Kurt von Wolfurt als gediegene Bereicherung der Literatur vorlegt (Collection Litolff Nr. 2845). Von ausgesuchter Schönheit sind u. a. „Ländler" (Nr. 2), „Mazurka" (Nr. 8) und „Marsch" (Nr. 9), ihre Wirkung entspricht vollkommen den Intentionen des Komponisten; bei dem „Intermezzo" (Nr. 7) oder der „Invention" (Nr. 3) fragen wir unwillkürlich, wieso sie als „leichtere Klavierstücke" angesehen werden sollen, denn sie sind weder technisch noch ideell so ohne weiteres leicht zu erfassen, und „Impromptu" (Nr. 4) kann man sich gut als eine in allen Farben schillernde Orchesterskizze vorstellen. Doch soll damit nichts Nachteiliges ausgesagt sein; denn die musikalische Substanz ist unweigerlich auch dort von ernstem Streben diktiert, wo gesuchte Akkordverbindungen eher zu überraschen als zu überzeugen scheinen. Walter Niemann bedarf als Altmeister der konzertanten Hausmusik keiner Empfehlung, man spielt ihn und spürt in fast jedem Takt, daß das seine Schöpfung ist. So ist Niemann auch in der „Kleinen Suite im alten Stil für Klavier oder Cembalo", op. 145, und in den „Kleinen Variationen über eine alt-irische Volksweise", op. 146 (Collection Litolff Nr. 2825 und 2826) ganz in seinem Element. Die kleine Suite betitelt sich „Das Haus zur goldenen Waage 1618" und weckt die Erinnerung an die künstlerisch so reiche Zeit beim Beginn des verheerenden Dreißigjährigen Krieges. Trotz manchen Häkelperioden ist die Musik in den Variationen geistreich und natürlich fließend, auch ihnen haftet der eigentümliche Reiz der kultivierten Wendungen Niemanns an, der in der Suite mit ihren graziösen Fiorituren und feinsinnigen Einfällen noch stärker zum Ausdruck kommt. Die Schlüsse sind immer genial und effektvoll. Überhaupt ist es erstaunlich, wie wenig stereotyp der immer etwas nach den englischen Virginalisten rückschauende Meister seine Grounds anlegt und wie selten er sich bei seinem Lieblingsthema wiederholt!

Als Abschluß unserer Hausmusikbetrachtung führen wir noch die sorgfältig von Hans Fischer herausgegebene und mit Quellennachweisen versehene „Klaviermusik um Friedrich den Großen" (Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin) an, ferner „Leichte Tanz- und Spielstücke aus drei Jahrhunderten für Klavier", von Kurt Herrmann ohne Quellennachweise herausgegeben (Verlag Hug, Leipzig-Zürich). Die Ausgabe von Fischer bringt eine Fülle kleiner Kostbarkeiten von Wenkel, Seyffarth, Schale usw., bisher unveröffentlichte Werke aus dem reichen Schaffen der „Berliner Schule" um C. Ph. E. Bach; kleine Tänze, Charakterstücke, Variationen und eine Sonatine, die technisch keine nennenswerten Schwierigkeiten bieten und daher eine willkommene Gabe für Schule und Haus sind. Die chronologisch aufgeführten 52 Stückchen der Herrmannschen Ausgabe ergeben einen Vergleich kleiner Stücke von Wolfgang Ebner bis

Schubert; allein die Sammlung befriedigt nicht recht, da die Bearbeitung als solche nicht ersichtlich ist und da die Stücke dem geschichtlich Interessierten ohne weiteres als aus einem größeren Ganzen herausgerissen erscheinen, wobei das Original nicht einmal namentlich aufgeführt ist. Ein diese Frage erschöpfend erläuterndes Vorwort wäre dringend nötig gewesen.

Neue Kirchenmusik und Neudrucke

Von Martin Fischer, Berlin.

A. Orgelwerke:

1. Karl Höller, op. 22, Choralvariationen für Orgel. Nr. 1: Helft mir Gottes Güte preisen; Nr. 2: Jesu meine Freude.
   Derselbe, op. 17, Geistliche Gesänge für Sopran und Orgel. (Sämtlich bei F. C. E. Leuckart, Leipzig.)
2. Hermann Grabner, op. 40, Sonate für Orgel. (Kistner & Siegel, Leipzig.)
3. Karl Gerstberger, op. 6, Fünf Choralvorspiele für Orgel. (Tischer & Jagenbero, Köln a. Rh.)
4. Otto Scherzer (1821—1886), Ausgewählte Orgelwerke. Herausgegeben von Karl Isenberg. (C. L. Schultheiß, Stuttgart.)

B. Werke für Chor:

5. G. Ph. Telemann, 117. Psalm, für vierstimmigen gemischten Chor, 2 Violinen und Generalbaß. Herausgegeben und bearbeitet von Erich Valentin. (Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.)
6. Volksliedsätze zeitgenössischer Komponisten. (Verlag Tonger, Köln a. Rh.)
   Daraus: Hans Teuscher, Drei Weihnachtslieder für dreistimmigen Männerchor.
   Willy Sendt, op. 7, Der geistliche Kalender für gemischten Chor a cappella.
   Hans Lang, Drei Weihnachtslieder für drei gleiche oder gemischte Stimmen.
7. Armin Knab, 16 Choräle für dreistimmigen gemischten Chor, polyphon gesetzt. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)
8. Adolf Clemens, Die Stunde schlägt, Kantate nach Texten von Matthias Claudius für Soloalt, Männerchor, kleines Orchester und Klavier oder Orgel. (Tonger, Köln a. Rh.)
9. Gottfried Müller, Neue Gesänge für die Deutsche Evangelische Christenheit. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Karl Höller variiert zwei Choräle, die der evangelischen Kirche entwachsen sind. In diesem Wandern des Liedgutes in die Bruderkirchen kann man nur dann etwas Verheißungsvolles sehen, wenn sich darin die Gemeinsamkeit der Verkündigung des einen Gottes und Heilandes spiegelt. Danach befragt auch der evangelische Kirchenmusiker die Werke, die aus dem Bruderfach herüberklingen, wenn es sich darum handelt, über das voneinander Lernen in technischen Dingen hinaus ihre Einsatzmöglichkeiten in seinem Dienst zu entscheiden.

In diesem Sinne sind Höllers Variationen gerade sehr lehrreich. Technisch besehen liegen zwei Reihen interessanter Abwandlungen alter Formen der Choralbearbeitung vor (Scheidt, J. G. Walther, J. S. Bach liefern die Vorbilder), untermischt mit Charaktervariationen, wie sie Errungenschaft der letzten Epoche sind (Reger und Brahms waren die Anreger Höllers). Der Stil, in dem dies alles geschrieben ist, kommt — wie es der süddeutschen Schule eigen ist — noch geraden Weges aus der Spätromantik, deren verfeinerte harmonische Kunst ein wenig linear aufgelockert wird. Aber diese Linearität dringt nicht in die Einzelstimme vor, sondern wirkt vornehmlich als Dirigens von Stimmgruppen, die in sich harmonisch verbunden sind. Auch die scheinbaren Einzelstimmen offenbaren sich genauerem Zusehen als Aufbrechungen von Akkordgruppen. Dies lineare Gegenspiel von harmonischen Gruppen schafft die Freiheit des Gesamtquerschnittes, dessen Zusammenklang darum mehr akzidentiell als funktionell ist. Das zeigt sich besonders in den Schlüssen, die seltener kadenzieren als eben die Liniengruppen in subtilster Alteration langsam in die Schlußkonsonanz einfließen lassen.

Wie innerhalb dieser Grundrichtung die Geschlossenheit des Stils von der ersten zur zweiten Reihe Höllers merklich wächst, so auch sein Eindringen in den Orgelstil. In den Variationen über „Helft mir Gottes Güte preisen" verfällt Höller noch dem verbreiteten Irrtum, Klavier- und Orgelspiel wären nur um der langsamen Organistenfinger willen nicht so identisch, wie es noch bei den Alten die Spielweisen von Orgel und Cembalo sein konnten. Diese beiden Instrumente haben aber in Registrierung und Agogik ihre Hauptdarstellungsmittel gemeinsam, während die Anschlagsfeinheiten des

Klaviers auf der Orgel einfach unausführbar sind. In der Reihe „Jesu meine Freude" versucht Höller auch die Übertragung orchestraler Effekte: ein zackiges Trompetenmotiv widerstreitet den in alle harmonischen Himmelsrichtungen geblasenen Posaunenakkorden (Stürze hoch!). Aber auch dies gelingt auf der Orgel lange nicht so eindrucksvoll, wie es der Autor als Schluß der Variationen wünscht. Die Orgel verlangt substantiellere Schlüsse.

Die Orgel, für die Höller schreibt, deutet zugleich auch den Geist, der ihn beherrscht. Der neuere katholische Orgelbau macht weithin den scharfen Umbruch nicht mit, in dem wir uns sehr scharf von allen Mitteln romantischer Stimmungskunst abwenden. Das liegt daran, daß für die katholische Lehre die menschliche Religiosität, die im wesentlichen die religiöse Stimmungskunst des letzten Zeitalters getragen hat, dem Offenbarungsglauben nicht so diametral entgegengesetzt ist wie für uns. Je mehr wir zu dem reformatorischen Glaubenssatz des „allein aus Gottes Gnade" zurückkehren, um so mehr muß auch unsere Kunst alles stimmungsmäßige Entgegenarbeiten vom Menschen herauf meiden und sich allein auf die verheißene geistliche Wirkung der verkündigten Gottesbotschaft verlassen. Daher kommt dann unser Erstaunen, wenn Höller den rein sachlich verkündigenden Choral „Helft mir Gottes Güte preisen" am Schluß in so stimmungsvolle Harmonien auflöst, oder wir den gewiß andachtsvollen, aber eben in dieser Andacht vor allem Zeugnis der Heilstat Gottes sein wollenden Choral „Jesu meine Freude" in einer so mystischen Hochstimmung musiziert hören, daß aus dem Bekenntnis zu Christus eine mystische Vereinigung geworden zu sein scheint. Hier finden wir einen Bruch zwischen Höller und uns, eine Abwandlung unseres entliehenen Gutes, die unserem Glauben und Musizieren fremd ist.

Höllers Liedern aber kommt diese großartige Hingabe zugute. Wir wissen auch hier noch seine Anreger: Diese ganze Art, besonders mit ihrer über einem anspruchsvollen harmonischen Gewand doch volkstümlichen Singweise, kommt von Josef Haas. (Höller Nr. 3 und 4 vor allem; die Nähe in Stil und Wort von Armin Knabs Weihnachtskantate ist uns interessant für die Bestätigung unseres Urteils über diese.) Die Technik, bei äußerlich still gehaltener Singstimme in der Begleitung das Innere aussprechen zu lassen, sowie die verzückte Inbrunst (Höller Nr. 2 und 5) hat Hugo Wolf gelehrt. Aber Höllers fromme Hingabe packt doch so, daß wir diese Züge nur zu gesteigerter Vertraulichkeit erkennen. Die Sammlung ist auch fein aufgebaut, (nur Nr. 1, die Neuvertonung von „Es ist ein Ros entsprungen" ist mißlungen und mußte mißlingen). Das „Pater noster", eigenartig, würdig und betend vertont, krönt dies schöne Zeugnis katholischer Frömmigkeit. Daran können wir lernen und wohl auch — mitbeten. — Die Lieder werden viel und gern gesungen werden.

Hermann Grabners Sonate fällt kaum aus dem Bild, das wir von der Leipziger Schule haben. Diese hat sich, seit sie nach Regers Tode und einer mehrjährigen Pause wieder stärker auf den Plan trat, einen gemeinsamen Stil geschaffen, bei dem man eigentlich erstaunt ist, wie stark er sich von Regers Einfluß gelöst hat. Es mag wohl ein mit Straubes Umkehr in der Darstellung alter Meister und im Orgelideal überhaupt gleichlaufender Vorgang gewesen sein. Nun ist Erfindung und Satz überwiegend auf das Vorbild der wiedererstandenen alten Meister abgestellt. Ihre Satzkunst erscheint in neuem Gewande, weil gewisse Freiheiten des Zusammenklanges (Sekunde, Quarte, Septime), die jenen Möglichkeiten waren, hier zur Stilregel werden. Daher kann man jetzt die Diatonik als herrschendes Prinzip wieder einführen, weil durch Ausnutzung der Nebenstufen mit allen sonst ungewohnten Sept- und Nonenakkorden und deren Umkehrungen noch genug harmonische Möglichkeiten gegeben sind. Trotzdem ist die Leipziger Schule bisher aus der im letzten doch epigonenhaften Nachahmung nur selten herausgekommen. Ihre Tragik scheint zu sein, daß ihre besonderen Talente, die erst aufhorchen machen, sich nur zu bald ausschreiben.

Grabner ist ja einer der Leipziger Lehrer. Sein vorliegendes Werk zeigt, obwohl er doch zur älteren Generation gehört, alle Züge dieser Schule. Betont einfache Thematik, Sinn für rhythmische Motorik, klarer Aufbau, manche Satzkunst, das alles möchte uns gern überzeugen, wenn die innere Kraft nicht so mager wäre. Wo Grabner herkommt, zeigt der Mittelsatz, der erst einen der Leipziger Kanons bringt, die den nicht leicht zu durchschauenden Anschein von Tiefsinn zu erwecken pflegen, dann aber kommt ein „Choral" im Ton des „religiösen", in der Wurzel eben katholischen Volksliedes und als Höhepunkt wieder das Kanonthema, jetzt nach Dur versetzt und damit als ganz schön romantisch entschleiert (Flötensolo über Schwebestimme!). Die Fuge ist auch ein Beispiel für eine ganze Gattung. Ein seltsames Thema läßt aufhorchen, die ersten Gegenstimmen machen es noch verwunderlicher, bis im vierstimmigen Satz dann die zugrundeliegende nun eigentlich ziemlich einfache Modulation zutage-

tritt. Der Schluß der auf motorische Steigerung angelegten Fuge hat Akkordschläge ähnlich Höller, hier in einem Spiegelkanon etwas thematisch gestützt, die aber auch nicht substantiell genug sind, um orgelmäßig zu schließen.

Gerstgerbers Vorspiele erwähnen wir nur, weil sie uns daran erinnern, wie doch unsere Improvisationskunst, zu deren Aufgaben eigentlich Stücke von diesem äußeren und inneren Format gehören, darniederliegt. Wir sind immer noch in dem Vorurteil befangen, als wäre Improvisieren eine Gabe und nicht wesentlich eine Kunstfertigkeit. Wir scheuen uns, die guten Beispiele der alten Meister aus dem Stegreif zu lernender Vervollkomnung nachzuahmen und müssen uns darum solche gewiß nicht stärkeren Nachahmungen gedruckt vorlegen lassen. Zu dieser Gattung gehören auch die meisten, jüngst bei Breitkopf & Härtel erschienenen Vorspielsammlungen. Lernt improvisieren!

Die goldene Zeit der Neuausgaben alter Meister ist vorüber. Wenn uns nun auch die schwächeren Werke der Alten angeboten werden, so liegt das daran, daß wir ihre guten Beispiele nicht zum Lernen genutzt haben und immer noch selbst nichts durchschnittlich Achtbares zu schaffen vermögen. Wenn doch erst wieder der Brauch erstünde, daß ein Kirchenmusiker selbst dies oder das fehlende Stück schreiben würde und könnte. Auch hier hält uns alle noch die romantische Originalitätssucht von der Arbeit zurück. Wir sollen und brauchen ja nicht sogleich für die Ewigkeit zu schaffen, das wurde auch den Alten nur nach vieler Tagarbeit geschenkt. Solche Tagarbeit sind die Werke von Scherzer und Telemann, sie sollten uns zur eigenen Arbeit anspornen. Wir müssen ja nicht gleich alles drucken lassen.

Die Sätze von Teuscher und Lang sind solche fleißigen Tagarbeiten sangbar, sauber gesetzt. Wir kennen still für ihren Dienst schaffende Musiker, die Ähnliches leisten. Die anderen werden gern zu diesen Sätzchen greifen, umsomehr als die Autoren noch nicht in die Manieriertheit prominenter Vertreter dieser Setzweise verfallen sind. Von dem „Geistlichen Kalender" von Willy Sendt halte ich eigentlich nur die beiden Stücke für Advent und Weihnacht für brauchbar, da es uns mit unseren Gaben wirklich nicht möglich ist, mit der Vertonung alter Texte in Konkurrenz zu den alten Melodien und ihren kongenialen Setzern zu treten (vgl. Höllers Lied Nr. 1).

Armin Knab versucht sich in der polyphonen Bearbeitung von Chorälen. Wir haben in dieser Setzweise so vorzügliche zeitgenössische Könner (Pepping), daß wir anspruchsvoll sein müssen. Ich finde, daß Knabs Stärke nach seiner ganzen Entwicklung auf diesem Gebiete nicht liegt. Man sieht übrigens jetzt öfter den Spiegelkanon so, daß Thema und Umkehrung genau Note gegen Note untereinander stehen (Knab: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", auch beim Schluß von Grabners Orgelsonate, s. o.). Ob das wohl der Sinn des Spiegelkanons ist?

Claudius'sche Texte sind in dieser Erinnerungszeit an den Dichter oft vertont worden. Der Gewinn dieser Wiedererweckung scheinen mir die Motetten von Chemin-Petit zu sein. Clemens' Kantate kann sich daneben gern hören lassen. Sogar die gefährliche Erinnerung an Schubert gleich beim ersten Text „Der Tod und das Mädchen" wird überwunden, weil Clemens einen durchaus kirchlichen Ton anschlägt. Man soll diese Kantate aufführen. Ob man aber, wie der Autor meint, im letzten Satz die Gemeinde den Choral singen lassen soll, möchte ich bezweifeln. Wir streben sehr nach tätiger Beteiligung der Gemeinde; aber eins kann sie doch nur, entweder andächtig singen oder andächtig zuhören. Sie wird also singend der Clemens'schen Arbeit nicht folgen können. Ich meine, daß das Hören des Chorals für eine Gemeinde, die ihn lebendig zu singen vermag, Zuführung und Anleitung zum tätigen Mithören genug ist.

Gottfried Müllers Neue Gesänge für die Deutsche Evangelische Christenheit verlangen noch einmal besonderes Aufmerken. Daß neue Lieder geschaffen und gesungen werden, ist eine Lebensfrage nicht nur für die Kirche. Aber über die Lebensfähigkeit neuer Lieder entscheidet nicht ihre fachliche Beurteilung sondern ihre Aufnahme durch die Gemeinde. Müllers Lieder der Gemeinde darzubieten ist notwendig. Die Texte sind ohne Zweifel gut und auch inhaltlich unanfechtbar. (Wer mag der Dichter sein?) Der Einführung der Melodien steht der vierstimmige Satz etwas im Wege. Zwar ist Müller der Gefahr, Oberstimmen und nicht eigenständige Melodien zu schreiben, nur in wenigen Zügen erlegen; aber die Einführung neuer Lieder geschieht weniger durch den großen Chor als durch die kleinen Singkreise, die durchweg geringstimmiger zu singen pflegen. In solcher Form sollten sich diese Kreise (Burghardt-Haus) Müllers Lieder anzueignen trachten, denn einige sind doch in jeder Hinsicht hoffnungsvoll gelungen. Wir wollen uns für sie einsetzen.

* Die Schallplatte *

Der Musiker und die Musikplatte

Von Walter Berten, Berlin.

I.

Aus dem Nebeneinander der Begriffe Musiker und Musikplatte ergibt sich von selbst eine zweifache Fragestellung der Betrachtung. Sie verweist einmal auf das Feld des Künstlerischen und des Kunsthandwerklichen: auf die Musik selbst, und zum andern in den Bereich der Musikwirtschaft, Musiksoziologie, Musikkultur: auf das Musikleben. Der Begriff Musiker umfasse in unserer kurzen Betrachtung: den Komponisten, den Interpreten, den Musikerzieher, den Musikforscher und Musikschriftsteller und schließlich auch den lektoral-redaktionell der Musikplatte verbundenen Musikfachmann.

*

Es ist eine interessante und hintergründige Tatsache, daß bei all jenen zivilisatorisch-technischen Errungenschaften, die uns neue Wege und Formen der optisch-akustischen Darstellung, Aussage und Erlebnisvermittlung brachten (durch Mikrophon und Kamera also: Platte, Funk und Film), zunächst nicht der schaffende, sondern der reproduzierende Künstler in den Vordergrund gestellt wurde. Was vermittelt wurde, interessierte zu Anfang weniger, als die stolze Tatsache, daß man überhaupt mit ganz neuen, unabsehbaren Möglichkeiten interpretieren konnte. Und da der Begriff Interpretation vorerst das Neue und Wichtige war, blieb es vorerst auch der Interpret, und die sensationelle Neuheit der Anschauungs- und Erlebnisvermittlung stellte den Kunstvermittler vor den Kunstschöpfer. In den jüngeren Formen der mechanischen Musikvermittlung, beim Funk und vor allem beim Film, ist es im augenblicklichen Stadium der Entwicklung noch zuweilen so, daß zuerst der namhafte und beliebte Interpret verpflichtet und dann erst nach seiner Eigenart und seinem Maßstab das Programm gebildet oder das Werk gar erst geschaffen wird. Der Weg der künstlerischen Werkvollendung bleibt aber: Schaffensprogramm, Werkidee, Werkgestalt — und dann die Betreuung des bestgeeigneten Interpreten zur Werkbelebung. Gewiß: das „Wie" ist von großer Wichtigkeit — entscheidend bleibt aber letztlich das „Was". Grundsätzlich ist aber heute schon auch bei Funk und Film mit dem Willen eines kulturellen Gebrauches des zivilisatorischen Mittels die einst allein dominierende Bedeutung des Interpreten und die unbeschränkte Vorherrschaft des Reproduzierenden überwunden und auf das gesunde und natürliche Maß seiner Wertgeltung in der Gesamtleistung zurückgeführt.

Unter dem gestellten Thema mögen diese letzten Ausführungen vielleicht als eine Abschweifung erachtet werden. Sie sind es nicht: denn so kurz sie auch als Seitenthema behandelt werden mußten: diese Fragen führen in das eigentliche „Problem" aller mechanischen Musikvermittlung, das in doppelter Aufgabe zu bewältigen und fruchtbar zu lösen ist. Erstens ist im Werk selbst ein nach Kunstgesetzen geordnetes Gleichgewicht im Werkanteil des schaffenden und des interpretierenden Künstlers zu schaffen. Zweitens ist bei allen Formen der mechanischen Musikvermittlung viel mehr als bei jenen der direkt-organischen (Oper, Konzert) ein nach soziologischen Lebensgesetzen geordnetes Gleichgewicht zwischen absolutem Kunstwillen und der hier unmittelbar verpflichtenden Aufgabe des Lebensdienstes als angewandter Kunst zu bewirken. Im Grunde erweist sich das „Problem" nicht als ein Schaffens-, sondern als ein Interpretations-Problem. Aber es ist nicht allein — wie man am Anfang der Entwicklung glaubte — zu lösen durch den künstlerischen Interpreten, den Sänger, Spieler, Sprecher, Schauspieler allein —, sondern als eine alle Mitwirkende umfassende Aufgabe künstlerisch-sozialogischer Interpretation, deren Führung, Überwachung und letzte Verantwortung einem Dritt-Wirkenden, dem lektoral-redaktionellen Fachmann, dem Musikdramaturgen übertragen sein muß. Nicht nur der Mikrophoningenieur, der Tonmeister, der Aufnahmeleiter, auch der nicht zu ersetzende Musikdramaturg gehört zu den neuen Musikerberufen, neuen Musikfachleuten, die von einer neuen Situation, ganz neuartigen Aufgaben neuer Mittel und Wege der Musikweitergabe dringend gefordert werden.

*

Bei der Musikplatte traten diese Gefahren und Notwendigkeiten nicht so in Erscheinung. Hier ist nicht wie im Film und beim Funk Musik nur ein Faktor in einem neuartigen Gesamtkunstwerk (wenn freilich auch hier die besondere Aufgabe bleibt: den fehlenden optischen Eindruck durch anderes vergessen zu machen). Im Laufe der längeren Entwicklung ist auf der Musikplatte das Gleichgewicht: Schöpfer und Interpret, schon länger erreicht. Es ist längst nicht mehr der Name des beliebten „Stars" allein, der den Absatz der guten Musikplatte bestimmt.

Man erwartet von ihr heute als selbstverständlich die bestmögliche künstlerische Interpretation eines Musikwerks durch einen auserwählt Berufenen (und ist hier sogar viel kritischer als im Konzertsaal und in der Oper) — aber man ist durchaus nicht gleichgültig gegenüber dem Werk selbst, das hier wiedergegeben wird. Ist es auf der einen Seite möglich und berechtigt, daß eine bekannte Arie, ein beliebtes Spielstück, eine bedeutende Sinfonie, ein hervorragendes Instrumentalkonzert in mehrfacher Interpretation durch verschiedene Meister auf Musikplatten vorliegen — so ist es auf der anderen Seite doch ebenso möglich, daß etwa ein noch unbekannter Künstler (oder Künstlerschar) erfolgreich ist, wenn nur die Reproduktion des primär erwünschten Musikwerks als eine meisterliche Leistung erkannt und die Harmonie zwischen Werk und Wiedergabe empfunden wird.

Für den Komponisten selbst hat die Musikplatte viel Gutes, das ihm andere Formen der Musikweitergabe nicht geben können. Sie ermöglicht es ihm, vor allem wenn er selbst reproduktiv beteiligt ist, seine authentische Interpretation zu dokumentieren und über Zeit und Raum als den Meisterwillen festzuhalten. Die mit so viel Philologie und Leidenschaft immer wieder erörterten Interpretationsfragen vorklassischer Musik wären gegenstandslos, wenn damals etwa schon ein Bach sein Opus auf die Musikplatte hätte musizieren können. Dann gibt dem Schaffenden die Platte mit seinem tönendem Werk in der Stille seines Arbeitsraums und in beliebiger Wiederholung die denkbar beste Gelegenheit der Selbstbeobachtung und Selbstkritik. Er wird entdecken, daß kaum eine andere Interpretationsform so sehr und unmittelbar deutlich Substanz und Formkraft einer Musik enthüllen, wie es durch die strengste akustische Konzentration der Musikplatte geschieht. Er wird finden, daß etwa Bach oder Mozart die beste „Mikrophonmusik" schufen — obgleich diese Meister den modernen Begriff noch nicht gekannt haben konnten; weil aber in ihrer Musik Inhalt und Gestalt zur göttlichen Einheit fanden und nicht eine Note, nicht ein Instrument der Partitur um seiner selbst wegen einem geringeren Substanzkern des Nurklanglichen willen von außen her hinzugefügt ist. So lehrt die Platte den Komponisten die Weisheit der Ökonomie, Begrenzung der Mittel zugunsten letzter Durchformung. Das Mikrophon und die notwendige Konzentration der Musikplatte enthüllen rücksichtslos alle Versuche, durch einen Riesenapparat, durch betäubende Klanggewalt mangelnde Substanz zu ersetzen. Auch kleinste Besetzungen bewirken auf der Musikplatte ein volltönendes Klangleben, wenn sie Musik vermitteln, die wirkliche Aussage in vollendeter Gestalt ist. Es gibt für zivilisatorische Entwicklungen nichts Gesunderes, als immer wieder auf das Wesentliche zurückgewiesen zu werden — und sei es auch durch die zivilisatorischen Mittel selbst.

Abgesehen von den vielen Tanzmusik- und üblichen Unterhaltungsmusikproduzenten — unter welchen nur wenige wirkliche Musiker, gar Komponisten von Eigenart und Bedeutung zu entdecken sind —, ist die Zahl der zeitgenössischen Komponisten ernster künstlerischer Haltung in den Musikplattenkatalogen verhältnismäßig gering. Natürlich erscheinen — mit erheblichem Produktionsrisiko! — wertvolle Musikplatten mit zeitgenössischen Meisterwerken von Pfitzner, R. Strauß, Strawinsky, Klipinen, Graener u. a. m. Aber bezeichnend bleibt, daß das große Gebiet ernsten Musikschaffens zwischen diesen außerordentlichen und bereits allgemein anerkannten Komponisten und den Gebrauchsmusikkomponisten des Tanzes und der bloßen Unterhaltung von der Musikplatte unberührt bleibt. Das hat verschiedene Ursachen, die nicht von einer Seite allein zu beheben sind; am wenigsten von der Industrie, die selbst mit oben erwähnten Meisteraufnahmen auf ein erstaunlich begrenztes Abnehmerinteresse stößt. Man darf nicht vergessen, daß im Konzert, oder Rundfunkabonnement der Hörer (leider!) der zeitgenössischen Musik fast durchweg geringeres Interesse entgegenbringt als den ihm schon bekannten und vielleicht manchmal nur um dieser Bekanntschaft willen beliebten älteren Werken; doch im Rahmen des Abonnementsganzen nimmt er es mit mehr oder weniger Interesse hin. Nun aber soll es für einen naturnotwendig weitaus höheren Preis ein modernes Musikwerk zum bleibenden Besitz erwerben! Hier fehlt trotz vorliegendem mutigen „Angebot" aber auch jede „Nachfrage". Und hier unterscheidet sich neben vielem andern schon von vornherein die Programmgestaltung der Musikplatte von der des Rundfunks, der in neuartigen Formen eines Gesamtkunstwerks der Sendung gerade diesem Bereich des Musikschaffens weiten Raum und ganz neue Möglichkeiten geben könnte.

Die Musikplatte hat in ihrem eigentlichen Sinn nur das Außerordentliche (außerordentlich im Werk oder in der Interpretation und im Idealfall: in beidem zugleich) über Raum und Zeit festzuhalten. Daneben, als eine zweite, basisbreitere, Aufgabe: gute Unterhaltung zu bieten. Und hier eröffnet sich dem Musiker ernster künstlerischer Haltung auch auf der Musikplatte große Möglichkeit.

Will ein Schaffender Aussicht haben, auch durch die Musikplatte zu wirken, so muß er es ver-

stehen, zur Allgemeinheit zu reden, Tiefes auch unterhaltsam sagen zu können. Es ist leicht über den Kitsch zu schimpfen — es ist schwerer, notwendiger und fruchtbarer: Besseres, aber zugleich Volkstümliches an seine Stelle zu setzen. Die Grundforderung des Kunstschaffens nach: Echtheit, Eigenart und Qualität ist an keine Art und Gattung gebunden, sie trifft auch zu auf die Musik des Alltags. Wer würde es wagen, Johann Strauß keinen guten Musiker zu nennen! Und ein einziger Johann Strauß der modernen Tanzmusik würde einem ganzen Schock von Nichtskönnern (jenen unverfrorenen Mixern ewig gleicher „musikalischen Redensarten") das Daseinsrecht nehmen. Man braucht nicht einmal bis Mozart zurückzuweisen, der uns freilich am beglückendsten zeigt: daß man Tiefstes und Letztes auch unterhalsam sagen kann — man kann auch an die Berliner Schusterjungens erinnern, die Webers „Jungfernkranz" auf der Straße pfiffen, um die zeitgenössischen Komponisten aufzumuntern: jene kunst- und lebensfeindliche L'art pour l'art-Gesinnung aufzugeben, hinauszutreten in den hellen Tag des Lebens, nicht nur für die notwendig wenigen Feiertage, auch für den Alltag zu wirken, auch dem Kleinen, Unproblematischen, unbeschwert Frohen, dem nur scheinbar Anspruchslosen zu dienen und als wahrlich nicht geringe Aufgabe, der heroisch kämpfenden und wirkenden Volksgemeinschaft im erholsamen Genuß des Feierabends eine schlichte, saubere, frohe und wirklich gekonnte Unterhaltungs- und Tanzmusik bereitzustellen.

(II. Teil folgt im nächsten Heft.)

Neuaufnahmen in Auslese

Zu den Höhepunkten der Berliner Musikwochen 1936 gehörten die Mozart-Abende von Edwin Fischers Kammerorchester. Da liegt es nahe, daß die Schallplatte eine Erinnerung daran bewahrt. Unter Edwin Fischers Leitung erklingt Mozarts Sinfonie B-Dur (K. V. Nr. 319), ein idyllisches Werk aus der Salzburger Zeit mit einem nachkomponierten Menuett. In der Wiedergabe werden alle Feinheiten und alle Lustigkeiten der Partitur lebendig. Der schön abgestufte Klang des Kammerorchesters kommt dem Geist Mozarts gewiß näher, als das Aufgebot eines Riesenapparates. Edwin Fischer bürgt dafür, daß auch die Stimmungskontraste (man betrachte das ganz anders geartete Menuett) vollendet zum Ausdruck gelangen. Die Aufnahme ist leichtfüßig.

(Electrola DB 3000—3002.)

*

Mehr als jede andere Musikvermittlungsform ist die Schallplatte zur Klärung der Problematik der neuen Musik berufen. Deshalb wird man Werke des neuesten Schaffens hier freudig begrüßen, die im Konzertsaal unweigerlich schroffe Ablehnung erfahren müßten. Die Platte ermöglicht eine besinnliche und beliebig oft wiederholbare Überprüfung des Eindrucks, und zugleich vermittelt sie das farbige originale Klangbild einer komplizierten Orchesterpartitur in großer Vollkommenheit. Unter diesem Gesichtspunkt ist Igor Strawinskys Violinkonzert eine anregende Aufnahme. Wenn wir auch das Werk im ganzen als artfremd empfinden und wenn wir uns instinktiv gegen diese Form der Einkleidung musikalischer Gedanken wehren, so muß doch der darin ausgeprägte Schaffensstil als charakteristisch für eine wichtige Richtung der neuen Musik angesehen werden, die nicht ohne weiteres als zersetzend abzutun ist. Strawinsky präsentiert nicht nur artistisches Können, sondern auch künstlerische Werte, die sich dem Hörer bei einigem Bemühen leicht erschließen. Das Pariser Lamoureux-Orchester spielt unter Leitung des Komponisten in überlegener Beherrschung des ungewohnten Musizierstiles.

(Grammophon 67101—67112.)

Der ständige Fortschritt der Aufnahmetechnik läßt sich leider vorwiegend an den aus dem Auslande übernommenen Platten verfolgen. Vergleicht man ältere Aufnahmen des Philadelphia-Orchesters, dem seit Jahren der Ruf eigen ist, die akustisch ausgeglichensten Platten zu bespielen, vergleicht man diese Aufnahmen, die ehemals als das Äußerst-Erreichbare galten, mit neuesten Wiedergaben, dann fällt vor allem die heute größere Klangtreue bei allen Instrumenten des großen Orchesters auf. Ob man diese Ergebnisse durch bessere Mikrophone oder nur durch sorgfältigste Aufstellung der Spieler erzielt, wissen wir nicht. Auf jeden Fall ist man einer idealen Übertragung des Klanges in der Wiedergabe von Strawinskys Suite „Der Feuervogel" sehr nahe gekommen. Das Werk, das einmal revolutionär wirkte, hat fast klassischen Charakter erlangt, und man erkennt mehr und mehr die Stärke der Begabung, die dahinter steht. Man wird die Suite in den wenigsten Konzertaufführungen so vollkommen hören wie in Stokowskis Wiedergabe. Auch bei den Tuttistellen ist eine Auflichtung des Klanges erreicht, die ein genaues Verfolgen aller Ein-

zelheiten der Partitur möglich macht. Müssen solche Beispiele unsere Industrie nicht zu ähnlichen Leistungen anstacheln? Die künstlerische Qualität ist bei uns doch mindestens im gleichen Grade vorhanden!

*

Wie man eine bekannte und beinahe schon abgespielte Rossini-Ouvertüre („Die Italienerin in Algier") zu einem bewunderswerten Meisterwerk gestalten kann, zeigt Arturo Toscanini in einer Aufnahme mit den New-Yorker Philharmonikern. Da wird etwas von der heute kaum noch begreiflichen Suggestivwirkung der Musik Rossinis auf Generationenfolgen erklärlich. Auch akustisch ist die Aufnahme vorbildlich.

(Electrola DB 2943.)

*

Bei dem Vortrag von Walzerfolgen aus dem „Rosenkavalier" von R. Strauß unter Alois Melichar spürt man die geschickte Hand des kundigen Mikrophonmusikers. Die frischen Zeitmaße und das prachtvolle Spiel der Kapelle der Staatsoper geben der Platte, die als ein Beispiel bester Unterhaltungsmusik bezeichnet werden darf, ihre eigene Note. (Grammophon 57063)

Händels Concerto grosso Nr. 1 wird von dem Boys Neel-Streichorchester mit der Kultur gespielt, die für die Händelpflege in England bezeichnend ist. Der rauschende Streicherklang wird gut wiedergegeben. (Grammophon 67115)

Schwedische Tänze von Tor Aulin mit eigenartigen Stimmungen musiziert Armas Järnefelt, Stockholm mit der Berliner Staatskapelle. Es ist bodenständige Volksmusik in kunstvollem Gewand, reizvoll in der Wiedergabe und ein interessanter Beitrag zur neuen nordischen Musik.

(Odeon O-7706)

Dagegen enttäuscht der Klang einer Aufnahme der Ouvertüre zu Nicolais „Lustigen Weibern". Erich Kleibers sorgfältige Ausarbeitung der Schönheiten des Werkes kommt daher nicht richtig zur Geltung. (Grammophon 15114)

*

Das Berliner Trio, drei hervorragende Konzertpianisten — Martin Porzky an der Spitze, dazu Willy Norman und Hans Rhode — haben das Spiel auf drei Flügeln zu ihrer Spezialität gemacht. Sie mußten sich in künstlerisch einwandfreien Einrichtungen für diese ungewöhnliche Besetzung eine Literatur erst neu schaffen. Einige jüngere Tonsetzer haben inzwischen für die Vereinigung auch bereits Originalwerke geschrieben. — Die neue Plattenaufnahme enthält zwei Johann Strauß-Walzer, darunter „Freut euch des Lebens". Das blitzsaubere Spiel und die rhythmische Genauigkeit sind ein Genuß!

(Odeon O-25843)

Das Prisca-Quartett, das nach längerer Zeit wieder stark in den Vordergrund tritt, bietet den Kammermusikfreunden eine schöne Aufnahme des späten B-Dur-Quartetts vonn Haydn. Künstlerisch und akustisch erscheint die Aufnahme besonders geglückt. (Grammophon 10531)

Der Generalfeldmarschall von Blomberg gewidmete Marsch Erich Schumanns „Der Blomberger", der die besondere Anerkennung des Führers fand, erfährt eine schneidige und klanglich recht gut ausgewogene Wiedergabe durch das Musikkorps der Leibstandarte unter Leitung von Senator Müller-John. Es ist ein zündender Marsch, der sich neben den beliebten älteren Kompositionen einbürgern kann. Der Badenweiler ergänzt die Rückseite der Platte. Gebrauchsmusik der vorliegenden Art ist für die Bildung des Geschmackes breiterer Volkskreise von großer Bedeutung. (Grammophon 10555)

Die Richard Strauß-Sängerin Viorica Ursuleac läßt des Meisters „Frühlingsfeier" und „Cäcilie" mit Begleitung von großem Orchester unter Clemens Krauß in vorbildlichem Vortrag erstehen. Besonders werdende Sänger seien darauf verwiesen. (Grammophon 30017)

Die Folge der Platten von Miliza Korjus wird mit der Verdi-Arie „Ernani rette mich" und einer Szene aus Rimsky-Korssakoffs Oper „Die Zarenbraut" fortgesetzt. Es ist eine der ganz seltenen hohen Koloraturstimmen, die von der Platte weich und angenehm aufgenommen werden. Der eigene Reiz der Musik Rimsky-Korssakoffs sollte die Aufmerksamkeit mehr auf seine Opern lenken.

(Electrola EH 994)

Die italienische Sopranistin Maria Gentile singt mit bestrickender Stimme zwei Arien aus Bellinis „Nachtwandlerin". Die Weichheit, mit der auch die höchsten Lagen klingen, ist bemerkenswert. Unverständlich bleibt die Verpflichtung des Halbjuden Wolfgang Martin für Orchesterleitung. (Grammophon 10552)

Eine Überraschung für den Musiker ist Martha Eggerth als Sängerin. Die Filmkünstlerin stellt sich als ein fertiger Koloratursopran vor und zwar mit einer technischen Reife, die ihr Ehre macht. Sie singt den Donauwalzer und Frühlingsstimmen von Johann Strauß, alles in Fassungen aus Tonfilmen. Die Stimme hat einen eigenen Charakter. (Odeon O-7709)

Leichtere Kost in musikalisch ebenso ansprechender Vortragsart bietet Martha Eggerth in einigen Gesängen aus dem Tonfilm „Das Hofkonzert".
(Odeon O-4745)

Der ungarische Bariton Alexander Svéd muß auf Grund der wenigen von ihm vorliegenden Platten zu den größten Gestaltern seines Faches gezählt werden. Aus Verdis „Rigoletto" singt er „Feile Sklaven" und „Gleich sind wir beide" mit überzeugendem Ausdruck und unter Entfaltung herrlichster Stimmittel. Das Orchester leitet Clemens Krauß. (Grammophon 35039)

Eyvind Laholm vom Deutschen Opernhaus singt die Arie des Florestan aus „Fidelio", eine der schwierigsten Aufgaben für einen Tenor, mit großem Können und starkem Ausdruck; dazu eine Szene aus Verdis „Othello". Die letzte gesangstechnische Vollendung bleibt noch offen.
(Odeon O-25835)

Eine prachtvolle Mikrophonstimme setzt Herbert Ernst Groh für einige leichte Gesänge ein, unter denen Mark Lothars Lied „Das große Glück" aus „Hans Sonnenstößers Höllenfahrt" auffällt. Es ist eine in jeder Hinsicht befriedigende Aufnahme.
(Odeon O-25818)

Herbert Gerigk.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Funkmusikalische Auslese

Deutschlandsender (Sinfoniekonzerte vom 20. und 28. Januar sowie 1. und 4. Februar): Generalmusikdirektor Hermann Stange setzt sich im verstärkten Maße für sinfonische Musik ein und kann sich hierbei auf das sehr gut und vor allen Dingen einheitlich gespielte große Orchester des Deutschlandsenders stützen. Seine Sendereihe „Die großen deutschen Sinfoniker" begann, wie wir schon in unserer letzten Musikchronik berichteten, mit Beethoven und brachte diesmal Werke von Mozart (II. Folge), sowie von Bach und Brahms (III. Folge). Außerhalb dieser Reihe dirigierte Hermann Stange zwei weitere Sinfoniekonzerte, von denen das erste Kompositionen von Max v. Schillings und das andere „Neue italienische Musik" darboten. Wenn wir vom letzten Programm neben Werken von Zandoni und Selcaggi (Revolutionsgesang) die sinfonische Dichtung „Römische Brunnen" von O. Respighi nennen, so wissen wir sofort, daß es sich hier, zusammenfassend gesagt, um eine Stilrichtung handelt, die im Sinne der Neuromantik ihren Werken einen bestimmten Erlebnisausdruck unterlegt, diesen vorwiegend zum formbildenden Moment der Kompositionsgestaltung macht und sich dabei, was sehr wesentlich ist, einer sehr modernen und musikalisch betonten Klangbildung bedient.

Diese Werke von der Vorklassik bis zur Neuen Musik sind uns bereits von anderen Aufführungen und Besprechungen bekannt, so daß wir unsere Betrachtung einmal ganz auf die musikalische Haltung der stets gleichen Interpreten einstellen können. Das große Orchester des Deutschlandsenders ist sehr gut und sehr einheitlich eingespielt, und zwar in einem solchen Maße, daß es nicht nur den jedesmal verschiedenen Stilrichtungen gerecht wurde, sondern auch stets die musikalische Gesamthaltung seines Dirigenten sehr klar erkennen ließ.

So zeigte Hermann Stange bei der Darstellung der oben genannten Werke einen rhythmisch-dynamisch fest behaupteten Formwillen, bei dem er den Ausdruck eines Werkes und seiner einzelnen Sätze mit einem bestimmten Grundrhythmus erfaßt, in den er dann die musikalischen Vorgänge eines Werkes, bzw. eines Satzes, geschlossen einspannt. Um diese gedrängten Feststellungen etwas aufzulockern, sei beispielsweise auf einen anderen Dirigententyp hingewiesen, der das betreffende Werk, bzw. den einzelnen Satz bei der Darstellung gar nicht so sehr als „fertiges Ergebnis" betrachtet, sondern, bildlich gesprochen, die musikalische Entwicklung von Takt zu Takt verfolgt, um so die rhythmisch-dynamischen Kennzeichen der Vortragsweise aus dieser inneren Entwicklung hervorgehen und dann gleichermaßen „von selbst" bis zum Schluß hin zu einer geschlossenen Einheit wachsen zu lassen.

Der Wille zur formalen Geschlossenheit des Ausdrucks und der Sinn für die Klangerweiterungen der Romantik führen z. B. zu einer sehr gesunden Brahmsauffassung. In diesem Sinne möchten wir auch die Aufführung der 3. Brahmssinfonie im oben genannten Deutschlandsenderkonzert vom 4. Februar im besonderen Sinne hervorheben.

Auch in diesem Jahr gedachten die einzelnen Sender des am 27. Januar vor 181 Jahren in Salzburg geborenen Wolfgang Amadeus Mozart. Eine recht eigene Note fand diesmal

Frankfurt (27. Januar) mit dem Thema: „Der gesellige Mozart" unter der musikalischen Gesamtleitung von Dr. Reinhold Merten. Prof. Müller-Blattau sprach die einführenden und verbindenden Worte, die er, wenn wir es so nennen dürfen, der Unterhaltungskunst Mozarts widmete. Beim Worte: Unterhaltungskunst oder Unterhaltungsmusik pflegen wir zumeist an eine leichtere Kunst, an eine Musikart zweiter Ordnung zu denken, die von besonderen Spezialisten dieser Kunstrichtung verfaßt wird. Über eine solche Auffassung ist jedoch die Genialität eines Mozart mit seiner angeborenen Musikbegabung und stets ursprünglichen Schaffenskraft vollständig erhaben. Er ist der Vollmusiker, der in seiner Musik ganz aufgeht, der gleichsam Tag und Nacht musikalisch denkt und hierbei in allen Lebenslagen, im Ernst wie beim Scherzen eine musikalisch so fein und zugleich natürlich abgestimmte „Sprache" entwickelt, daß sie jeder andere Mensch von der gleichen Wesensart verstehen und nacherleben muß. Dies läßt sich in jeder musikalischen Äußerung Mozarts erkennen, so beispielsweise bis zu den „Les petits riens", den kleinen Kleinigkeiten für Kammerorchester, oder den Sing- und Spielkanons und den Scherzterzetten, — launige Kompositionen, die der Reichssender Frankfurt zu einer feinen Zeichnung des „geselligen Mozarts" zusammengestellt hatte, um aber auch zugleich in diesen Formen das Echt-Mozartische hervortreten zu lassen. Es war ein sehr „geselliger" Musikkreis, aus dessen Reihen wir noch besonders das Gesangsterzett von Sophie Hoepfel als Sopran, Anton Knoll als Tenor und Otto Müller als Baß erwähnen möchten. Im gleichen Zusammenhang erwähnen wir die Sendung aus

Berlin (27. Januar): Heinrich Steiner dirigierte die Es-Dur-Sinfonie von Mozart (K. V. 543). Er bestätigte hierbei wieder seine musikantische Art, mit der er „unmittelbar" an die Partitur herantritt. Diese musikalische Einstellung ließ sich auch vorher bei der Begleitung des Mozartschen Klavierkonzertes in d-Moll feststellen, dessen Solopart Eduard Erdmann spielte, auf dessen dynamische Abstufungen das begleitende Orchester nicht ganz einging und mehr in der Rolle einer spielerisch guten Begleitung verblieb. Endlich sei noch genannt

Hamburg (26. Februar): Funkaufführung der Mozartoper „Die Gärtnerin aus Liebe" unter der sehr aufmerksamen Leitung von Gustav Adolf Schlemm. Diese Aufmerksamkeit war aber vorwiegend dem Musikalischen gewidmet. Demgegenüber hätte man aber gern den szenisch-dramatischen Ausdruck noch etwas mehr unterstrichen gehabt. Denn auch der Hörer am Lautsprecher will ja hier nicht nur eine funkisch gut eingestellte Folge von Arien und Rezitativen hören, sondern auch die vortrefflichen Zeichnungen der komischen Momente in der Musik und, ganz besonders im Rundfunk, durch die Musik. Jedoch berühren wir damit ein funkmusikalisches Gesamtproblem, das nicht nur diese Opernsendung betrifft.

München (29. Januar): Märchenoper „Falada" von Paul Winter; Uraufführung durch den Reichssender München unter Leitung von Kapellmeister Winter. Es muß zunächst ein Verwundern hervorrufen, daß wir hier eine in den Jahren 1929/30 komponierte größere Oper erst heute in einer Ursendung des Rundfunks kennen lernen konnten. Der Komponist ist der 1894 geborene Pfitzner-Schüler Paul Winter, der übrigens die allen bekannten Olympia-Fanfaren schrieb. Die Textdichtung besorgte Margarete Camerer und legte der Handlung das Grimmsche Märchen von der Königstochter zugrunde, „die — zuerst als Gänsemagd verstoßen — nach Offenbarung allen Truges durch Hilfe ihres treuen, sprechenden Pferdes Falada endlich (nach wechselvollen Geschehen) ihrem Prinzen als die richtige Braut" vermählt wird. Die stilistisch sehr fein ausgearbeitete Musik verrät schon, daß der Sinn der Märchenhandlung auch seine symbolische Bedeutung für das Leben selbst haben will. Der Komponist befindet sich damit im Stilkreis der sogenannten Neuromantik. Jedoch benutzt er die textlich-symbolischen Gedanken keineswegs zu einer umschreibenden und formal unbestimmten Programm-Musik, sondern hält sich mit einer zurückhaltenden, sparsamen und durchsichtigen musikalischen Sinngebung an seine kompositorischen Aufgaben, ohne jedoch bei dieser Sparsamkeit an geeigneter Stelle das wirksame Crescendo vermissen zu lassen.

Mit dieser Stellungnahme möchten wir unseren Bericht beschließen. Denn abgesehen davon, daß diese Funkaufführung Kürzungen notwendig machte und wir diese Sendung mit einer Unterbrechung (vgl. Frankfurt) entgegennehmen mußten, so läßt sich eine solche Oper nicht ausschließlich auf Grund einer Funksendung (und Funkbearbeitung) verbindlich beurteilen, weil ja dazu auch die unmittelbare Kenntnis der szenischen Unterlagen notwendig wäre. Soviel jedoch möchten wir auf Grund des musikalischen Eindrucks vertreten, daß diese Märchenoper eine weitere Beachtung verdient.

Frankfurt (29. Januar): „Orchesterkonzert mit Chor", bei dem wir uns auf die Uraufführung der viersätzigen Sinfonie von Kurt Hessenberg beschränken mußten. Der Komponist ist 1908 in Frankfurt geboren, studierte in Leipzig und wirkt seit 1933 als Lehrer am Hochschen Konservatorium. Das Werk bildet einen wertvollen Beitrag zur zeitgenössischen Stilentwicklung, der uns in seiner künstlerischen Eigengesetzlichkeit überzeugte. Der Komponist entwickelt seine Motivik aus Halb- und Ganztonintervallen, deren „tonalen" Intervallkreis er in diesem motivischen Zusammenhang immer mehr vergrößert. Aus einer klanglich einheitlichen Stimmführung gewinnt er in sehr eigener Weise seine musikalischen Funktionsformen, deren sinnvolle Aufeinanderfolge nach den Gesetzen der musikalischen Spannung und Entspannung dem Werke auch einen sehr einheitlichen rhythmisch-formalen Grundcharakter verleiht. Wir hoffen, dem Werk in nächster Zukunft wieder zu begegnen und wünschen ihm dann stets eine ebenso stilistisch klare und überzeugende Aufführung, wie wir sie in diesem Fall Hans Rosbaud und dem Frankfurter Rundfunkorchester zu danken haben.

Leipzig (31. Januar): „Euryanthe" als Festaufführung zum 150. Gedenktag Carl Maria von Webers. Diese Opernsendung der Weberschen „Euryanthe" kann zu den funkisch wirksamsten Operndarbietungen der letzten Zeit gezählt werden. Bekanntlich besitzt diese Oper nicht nur einen zahlenmäßig kleinen Kreis der handelnden Personen, sondern dazu noch den für den Lautsprecher ungeheuren Vorzug, daß dieser Personenkreis gruppenmäßig aufgeteilt ist, wie es die handelnden Gesangspaare: Elisabeth Friedrich — August Seider, Inger Karén — Paul Schöffler, und dazu Peter Ruß als König in ihrem stimmlichen Akzent sehr gut und gleichermaßen plastisch erkennen ließen. Hier merkte man bei der dramatischen Betonung in der Musik eine glückliche Zusammenarbeit zwischen dem dirigierenden Hans Weisbach und dem Spielleiter Josef Krahé. Dazu in künstlerisch gleich abgestimmter Weise Chor und Orchester. Hinzu kam ferner noch, daß der Inhalt der einzelnen Aufzüge durch verbindende Verse dem Hörer geschickt unterbreitet wurde, ohne wiederum das Interesse von der Oper selbst durch zuviele Worte abzulenken.

Königsberg (3. Februar): „Musik der Jugend" im Rahmen der „Stunde der jungen Nation". Durch diese Königsberger Reichssendung erhielten wir ein sehr eindringliches Bild von der Musikeinstellung und Musikarbeit der HJ., das noch durch die einführenden Worte von Obergebietsführer Cerff passend umrahmt wurde. Er stellte das stileigene und richtige Musizieren unter die Devise: „Musikarbeit ist ebenso wichtig wie Marschieren" und räumte somit der Musik einen wichtigen Platz ein innerhalb der organischen Aufbau- und Entwicklungsarbeit der HJ. Denn alle Arbeiten in der HJ. sollen den ganzen Menschen mit seinen Anlagen und Ausdrucksformen vorbereiten, wozu also auch die musikalisch geformte Gesinnung gehört. Richtlinien für diese Musikpflege bilden die Verpflichtungen sowohl gegenüber den bisherigen Musikschätzen der Nation wie aber auch gegenüber den weiteren Entwicklungsmöglichkeiten der Musik. Maßgebend ist aber ferner noch, daß die Musik niemals ihre jugend- und überhaupt volksumfassende Bedeutung verliert. So spielt die sogenannte Gebrauchsmusik, wie etwa der Fanfarenklang beim Marschieren, eine ebenso große Rolle wie das in sich verselbständigte Musikerleben etwa bei den Musikabenden im Heim bis zu den großen Kultur- und Musiktagungen hin. Endlich gilt es aber auch, im musikalischen Jugenderlebnis die musikalischen Entwicklungsmöglichkeiten des einzelnen auf Grund seiner besonderen Interessenveranlagungen sinnvoll zu berücksichtigen. Mit anderen Worten: Es ist Aufgabe der Jugenderziehung, den musikalischen Lebensausdruck sowohl im musikalisch besonderen (fachlichen) Sinne wie auch in seiner mehr allgemeinen Bedeutung für die kulturelle Gesamthaltung beizeiten vorzubereiten und zu festigen.

Diesen Einführungsgedanken folgte dann die musizierende HJ. So hörten wir den sauberen Es-Dur-Klang der Fanfaren, das F-Dur der weichen Blockflöten und endlich auch das gemeinsame Musizieren von Streichern und Bläsern. Dazu noch als eine der wesentlichsten Musizierformen: das Lied, das ja die Jugend am stärksten für die einheitliche Verbindung vom musikalischen Klang und musikgestaltendem Gesinnungsausdruck zu gewinnen vermag.

Frankfurt (5. Februar): Das sinfonische „Konzert" zeigte diesmal in ganz besonders charakteristischer Weise die Programmform, die Hans Rosbaud ständig pflegt, um den Vortrag bekannter Meisterwerke mit der Propagierung neuer Musikwerke wirkungsvoll zu verbinden. So hörten wir diesmal im Programmabschnitt I die von Adolf Sandberger aufgefundene und eingerichtete Sinfonia in C von Jos. Haydn, die für das von Sandberger festgesetzte Entstehungsjahr 1778 merkbar

„modern" klingt, aber ihrer kompositionstechnischen Haltung nach durchaus in diese Schaffenszeit Haydns paßt.

Das Konzertprogramm brachte dann mit einer Rezitation eine Art funkische Pause (Einlage), die aus einem „Nocturno", einer Erzählung um die Brüder Eichendorff von Wilhelm Meridies bestand.

Der Teil III war dann wieder mit Konzertmusik besetzt, die fast ausschließlich dem Programm-Motiv: Musik von, um und „mit" Mozart gewidmet war. Zuerst brachte Rosbaud das Mozartsche Klavierkonzert in c-Moll (KV. 491), dessen Solopart Professor Philipp Jarnach-Köln spielte. Jarnach widmet sich neben seiner Lehrtätigkeit an der Kölner Musikhochschule hauptsächlich der Komposition und pflegt das Klavierspiel gleichermaßen „nur" als zwingende instrumental-praktische Auswirkung seiner zweifellos großen Musikalität. Wenn er dann in dieser pianistischen Form an die Öffentlichkeit tritt, so wissen wir jedesmal im voraus, daß er es aus einem „Zwang" heraus tut, und wir dann auch mit einer musikalisch reifen Werkdarstellung zu rechnen haben, wie wir es auch diesmal bei seinem Mozartspiel feststellen konnten. Der Solist wählte die Kadenzen von F. Busoni, die das Wesen der Kadenz in reifer Form darstellen: Wo vom Spieler nicht nur eine virtuose Umspielung verlangt wird, sondern damit zugleich ein persönlich geformtes Bekenntnis zu dem Werk unter dem stilistischen Eindruck des soeben Vorgetragenen. Diese Busoni-Kadenzen wollten wir auch oben mit der Bezeichnung: Musik um Mozart erfassen. Zuletzt brachte dann Rosbaud die „Musik mit Mozart", Werk 25, von Philipp Jarnach. Der Komponist hat es hier dem Hörer u. E. schwer gemacht, die Bezeichnung „Musik mit Mozart" richtig zu verstehen, wo das Zitat eines Mozart-Themas gar nicht so sehr das Wesentliche ist. U. E. will Jarnach vielmehr das Wesen der Mozartschen Musikhaltung, so wie er sie sieht, im überzeitlichen Sinne erfassen und nun als solche in betonter Weise bei diesem Orchesterwerk auf das musikalische oder genauer: klangliche Material unserer Zeit übertragen. Eine solche Stilerörterung erfordert aber zuvor eine Darstellung des Jarnachschen Kompositionsstils, auf den wir abschließend kurz eingehen wollen. Denn Rosbaud hatte mit diesem Orchesterwerk auch „Drei Lieder mit Orchesterbegleitung", Werk 15a, von Jarnach ins Programm genommen. Es sind dies an sich Klavierlieder aus einer mehr zurückliegenden Schaffenszeit, die der Komponist jedoch vor einigen Jahren sehr gut instrumentierte. Auch in ihnen weist sich der Komponist sehr klar mit seiner Musikhaltung aus: Die klanglichen Anregungen der letzten Musikentwicklung weiterzuverfolgen und die „neuen" Klänge musikalisch zu festigen, d. h. durch eine musikalisch-thematische Arbeit wie überhaupt durch eine kompositorische Verselbständigung fest zu behaupten.

Im Querschnitt:

RS. Breslau (25. Januar) stellte das Schlesische Streichquartett mit den letzten Beethovenquartetten vor. Wir gewannen einen sehr guten Eindruck und möchten insbesondere die Klangfülle dieser Quartettvereinigung hervorheben. — Paul Lohmann sang im Deutschlandsender (27. Januar) Lieder von Loewe, Schubert, Franz und R. Schumann. Der Vortragende bewies wieder seine musikalisch feine Gesangskultur. — RS. Leipzig (28. Januar) brachte in einer ausgezeichneten Aufführung Kleists „Käthchen von Heilbronn" zu Gehör, wobei sich Hans Weisbach sehr wirkungsvoll für die Musik von Hans Pfitzner einsetzte. — Hamburg (31. Januar) hatte für sein 8. Volkskonzert, einen Beethovenabend, Max Fiedler gewonnen. Er begleitete hierbei auch den Konzertmeister des Funkorchesters, Bernhard Hamann, zum Violinkonzert. Bernhard Hamann konnte auch diesmal erfolgreich seine solistischen Fähigkeiten unter Beweis stellen. Wenige Tage danach leitete Prof. Fiedler im RS. Berlin (5. Februar) ebenfalls ein Beethovenkonzert (V. Fiedler Konzert), bei dem wir vor allem nach längerer Zeit im Funk wieder das Tripelkonzert hören konnten. Die Solopartien wurden gespielt von Heinrich Steiner, Klavier, Carl Steiner, Violine und Adolf Steiner, Cello. Es war ein einheitlich abgestimmtes Solistenensemble, das ausschließlich von dem Geist des Werkes beherrscht wurde. Max Fiedler erfaßte in gleicher Weise das begleitende Orchester, und so wurde gerade diese Aufführung des Tripelkonzertes zu einem nachhaltigen Musikerlebnis.

Im Abendkonzert des RS. Leipzig (8. Februar) brachte Hans Weisbach als Uraufführung die 8. Sinfonie in D-Dur des 1931 verstorbenen Waldemar von Baußnern. Sie zeigt den Komponisten als einen Romantiker, der seine Motive aus einer idealisierten Stimmung heraus erfindet und mit der Steigerung dieser so gearteten Klangmotive auch die gesamte musikalische Gestaltung der einzelnen Sätze verbindet. — RS. Köln (14. Februar) hatte für sein Orchesterkonzert Hans Pfitzner als Gastdirigenten gewonnen.

Wir wissen, was es heißt, wenn Pfitzner eigene Werke darstellt, wie es wieder die Wiedergabe des Scherzo für Orchester zeigte. Dann konnten wir noch wesentliche Teile der zum Abschluß gebrachten Beethovenschen Pastorale-Sinfonie hören. Hier zeigte sich Pfitzner ebenfalls wieder als Beherrscher der großen Linie und des Gesamtausdrucks, der aber zugleich die Klarheit der Darstellung bis zur eigenen Note durchgeführt, und zwar in einer solchen Hingabe an das Werk, als handele es sich um das Komponieren selbst. — RS. Stuttgart (14. Februar) hatte Prof. Georg Kulenkampff für das Violinkonzert von Max Bruch gewonnen. Hierzu gesellte sich das Rundfunkorchester unter Leitung von Wilhelm Buschkötter, der für eine fein abgestimmte Konzertbegleitung sorgte.

Kurt Herbst.

* Musikalisches Presseecho *

Deutsche Filmmusiker

Die gegenwärtige Lage der Filmmusik

Einer künstlerischen Persönlichkeit, im Besonderen einem Musiker, ist im Film heute kein sehr beneigenswertes Los beschieden. Denn die Sach- und Fachkenntnis auf musikalischem Gebiet innerhalb der Filmproduktion tritt um so stärker zurück, als der Aberglaube an den „Marktwert" eines Musikers mit mehr oder weniger innerer Berechtigung dominiert. Die Feststellung dieses Verhältnisses zweier Tatsachen zueinander beruht im Negativen darauf, daß sehr mittelmäßigen und an geistiger Substanz oft unendlich armen „Komponisten" über Gebühr und Honorar eine Bedeutung zugemessen wird, die ihnen objektiv nicht zukommt, sie stützt sich im Positiven auf die Erfahrung, daß eine Firma, die auf sich hält, in Zeiten, wo man künstlerisch „trägt", dann eben bei Mackeben, Windt, Gronostay oder Melichar arbeiten läßt. Doch wäre es unrecht, wollte man von solchen Erscheinungen ausgehend, die Lösung der Frage des künstlerischen Mitarbeiters im Film auf die muskelstärkende Betätigung des Knobelbechers in unseren Herstellungsleiterstuben zurückführen, denn in der Friedrichstraße und in ihren benachbarten Gebieten trifft man stellenweise bereits heute schon eine höhere Art von Musikverständnis, dessen Erkenntnisse in prägnanten lexikalischen Formulierungen resultieren, — allerdings Formulierungen, denen der Charakter einer gewissen Kinderfibel-Axiomatik nicht ganz abgesprochen werden kann.

Über Filmmusik und Musikfilm ist viel geschrieben und geredet worden. Und weil gerade das Ausland von uns Deutschen auf Grund unserer reichen musikalischen Kultur und auf Grund der Tatsache, daß wir im deutschen Film Musiker haben, um die uns die Welt beneidet, den Musikfilm erwartet, stürzen sich, so wie die Alchimisten des Mittelalters dem „Stein der Weisen" nachjagten, unsere Filmleute vorurteilslos auf Operettenbearbeitungen, in der Hoffnung, dabei den Musikfilm zu finden. Die Künstler aber, die am Anfang die großen Probleme sahen, die fruchtbaren Ideen besaßen, sich nach Aufgaben sehnten, sanken meistens schon nach ihrem ersten Film in apathischen Halbschlaf, müde resignierend, verzweifelt über die Sinnlosigkeit ihres Nervenaufwandes, aber klar über sich selbst und die Film-Welt wie ein Samurai vor dem Harakiri.

Melichars Filmmusik

Im Strome des mächtigen Runs auf den Musikfilm, so wie eben alle großen Dinge in der Welt ewiger Betriebsamkeit passieren: durch Zufall kam Alois Melichar zum Film. Erich Kleiber hatte ihn der Ufa für eine stilgerechte Betreuung des „Walzerkrieg" empfohlen. Franz Grothe war zwar für die Komposition vorgesehen, er erlitt aber einen Autounfall, und so wurde Melichar die Bearbeitung der Straußschen und Lannerschen Walzer und die Komposition der neuen Formen übertragen. Die Musik zum „Walzerkrieg" (1933) gehört neben den Kompositionen zu „Baron Neuhaus", zu „Abschiedswalzer" und zu dem Kulturfilm „Über uns der Dom" (sämtliche 1934) zu seinen größten und bedeutendsten Werken. Was in ihnen vor allem auffällt, ist ein klares Formbewußtsein, glänzende Instrumentierung und interessante Kontrapunktik; eine reife musikalische Technik, geführt von einer außerordentlichen musikdramaturgischen Begabung.

Melchiar kam von der Schallplatte her, wie Gronostay vom Rundfunk; beide haben die Beziehung der Musik zum Mikrophon studiert und daraus die differenzierte Behandlung der Klanggrppen gelernt, sie haben den Sinn kultiviert für die Dramaturgie der dynamischen Effekte und haben letzten Endes aus einer Erkenntnis der akustischen Ergänzung visueller Vorstellungen die Prinzipien neuer musikalischer Formen gewonnen.

Das Problem der Filmmusik ist für ihn in erster Linie ein substantielles und erst in zweiter Linie ein formales. Über die Richtigkeit solcher Anschauungen zu diskutieren, ist heute noch etwas verfrüht; beide müssen auf alle Fälle als Grundströmungen unserer Zeit betrachtet und gewertet werden. Auf alle Fälle liegt Melichars Auffassung von der Musik ein außerordentlich starkes Verantwortungsbewußtsein zugrunde, das sich tragischerweise nun gegen ihn selbst richtet insofern, als heute fast alle Bearbeitungen der Werke unserer großen und kleinen Meister der Musik von ihm durchgeführt werden. Es ist klar, daß dadurch seine persönliche Eigenart und seine Begabung für den eigentlichen Musikfilm immer mehr in den Hintergrund gedrängt werden. Die deutsche Filmindustrie ist im Begriff, gerade hier den entscheidenden Wert für ihre Produktion zu übersehen.

Dr. Leonhard Fürst.
(Der deutsche Film, Februar-Heft 1937.)

*

Ein englisches National-Instrument.

Die schottische Sackpfeife

In Großbritannien kennt man vier verschiedene Sackpfeifen: die Northumberlandpfeife, die irische und zwei schottische Pfeifen. Die erste ist von kleiner Form und zartem Ton, ganz anders als die grellen Instrumente des Nordens. Der Wind wurde durch Blasbälge, die unter dem rechten Arm lagen, eingeblasen. Die auf einer gemeinschaftlichen Luftkammer befestigten Brummer wurden über dem linken Arm getragen.

Die irische Sackpfeife ist ebenfalls mit Blasbalg versehen, hat einen chromatischen Umfang von zwei Oktaven. Die mit Klappen versehenen und mit der rechten Hand gespielten Röhren stehen auf einer gemeinsamen Luftkammer. Der Ton ist weich, der Baß voll, die Brummer zum Teil von großer Länge. Der sitzende Spieler hat den Blasbalg am Körper und am rechten Arm festgebunden. Die Brummer ruhen unter dem linken Bein, das Ende des Spielrohrs ist auf dem Knie. Der Sack besteht aus Ziegenfell, und der Brummer hat zuweilen mehrere Klappen, so daß volle Akkorde geblasen werden können. Wegen dieser Vervollkommnung hieß dieses Instrument: die irische Orgel.

Trotz der Vollkommenheit mußte die irische der schottischen Sackpfeife weichen. Dieser wird nicht mehr durch einen Blasbalg, sondern durch ein Spielrohr Luft zugeführt. Das Spielrohr ist etwa 35 Zentimeter lang und hat acht Löcher, vorn sieben Löcher für die Finger, ein Loch hinter dem Rohr für den Daumen der rechten Hand.

Das Einstimmen der schottischen Hochlandsackpfeife ist vielleicht das Schrecklichste, was man einem fein organisierten Ohr zumuten kann. Es ist ein Gebrülle und Quitschen, das Steine erweicht und Menschen rasend macht.

Die schottische Sackpfeife ist nicht zum Vortrag jeglicher Musik geeignet. Der Umfang von nur neun Tönen stellt keine diatonische Tonleiter dar. Die einzelnen Intervalle sind, namentlich in der höheren Lage, geradezu ohrverletzend. Wenn wir fernerhin in Betracht ziehen, daß das Instrument allen Ausdrucks bar ist, so sind die Grenzen seines Vortrags sehr eng gezogen.

Zum Glück ist die Literatur mit ihren Tänzen und Märschen, ihren lustigen und klagenden Weisen, sehr reichhaltig. Der Ton der Sackpfeife ist so durchdringend, daß man ihn sechs bis zehn englische Meilen weit hört. Er reißt den Menschen mit fort, sei es zum Tanz, sei es zur Schlacht. Jedes schottische Hochlandregiment hat denn auch seine Pfeifer. Englische Offiziere haben mehrmals versucht, in den ihnen unterstellten Hochlandregimentern die Sackpfeifen durch andere Instrumente zu ersetzen. Aber die angestammte Liebe und Anhänglichkeit war stärker als die Autoritäten der Krone.

Eine wichtige Rolle spielen die Clan-Pfeifer, d. h. diejenigen Pfeifer, die in Diensten der großen schottischen Familien stehen. Dieses Amt ist erblich, d. h. es geht durch Generationen vom Vater auf den Sohn über. Von Jugend auf mit der Tradition verwachsen und in der Handhabung der Sackpfeife tüchtig vorgebildet, bleibt der junge Pfeifer an die Scholle gebunden, die den Vater ernährte. Die Ausbildung liegt in der Hand der berühmten Hochlandspfeifer und umfaßt nicht allein Unterricht in der Musik, sondern auch Kenntnis schottischer Sagen und Überlieferung.

Das Clan-System besteht nicht mehr. Aber die großen, reichen Familien Schottlands haben noch ihren Pfeifer, der durch sein Pfeifenspiel die Gutsherrschaft und die Gäste weckt, sie während der Mahlzeit unterhält und abends das Echo der Hügel weckt. Erhobenen Hauptes und in wiegendem Gange, den ihm keiner nachmacht, marschiert er vor dem Gutshause auf und ab, seinen Landsleuten zur Freude, den Fremden zum Schrecken. Der Satz: „Stolz wie ein Pfeifer" ist zum Sprichwort geworden. Das Geschlecht der Sackpfeifer ist sich seiner Bedeutung bewußt.

Fritz Erckmann.
(Neues Musikblatt, Mainz, Jan.-Nummer 1937.)

*

Musikalische Kindheit

Der Komponist Ottmar Gerster schreibt über sich:

Es ist mir unmöglich, meines Weges als Musiker zu gedenken, ohne auf früheste Kindheitseindrücke sprechen zu kommen, die, mochten sie auch in den Entwicklungsjahren äußerlich vergessen scheinen, sich später immer wieder vordrängten, um schließlich doch den entscheidenden Einfluß auf mein musikalisches Schaffen zu behalten.

Am 29. Juni 1897 als Sohn eines Arztes in dem winzigen Landstädtchen Braunfels an der Lahn geboren, gehen meine ersten musikalischen Eindrücke außer dem Klavierspiel meiner Mutter auf die wandernden Musikanten zurück, die einmal allwöchentlich in Stärke von drei bis sechs Blechbläsern die ganze Umgegend bespielten. Das war für mich jedesmal ein großes Ereignis; bei der Kleinheit des Ortes hörte man das jeweilige Programm von einem Marsch, oder Polka und einem Walzer nicht nur vor unserm Hause, sondern den ganzen Vormittag, solange eben die Künstler der Landstraße in unserm Städtchen konzertierten und darüber hinaus noch viel länger, beim Bespielen der umliegenden kleinen Dörfer.

Noch heute könnte ich diese Weisen, ohne zu stocken, der Reihe nach aufzeichnen, sie waren ein nicht zu vergessender musikalischer Bestandteil meines Erinnerungsvermögens geworden. Auch so ein: „Musikant" zu werden, erschien mir als Kind herrlichstes Berufsziel, auf Pappkartons malte ich mir die Umrisse eines Tenorhorns, schnitt das Muster zum Schrecken meiner Mutter mit der guten Zuschneiderschere aus, bemalte es mit Goldbronze und wanderte als fahrender Musikantentrupp in mein Tenorhorn singend durch unsern Garten. Wenn ich mit meinen Eltern allsommerlich zu den Feuerwehrfesten oder gar zu der im Oktober fälligen Kirmes mitdurfte, war mein Platz nur hinter der Musikkapelle, wo ich dem Stampfen der Rheinländer, Schottisch, Polka und Walzer lauschend, den Mann mit der kleinen Trommel ob seines schnellen Wirbels maßlos beneidete. Nie kam ich von solchem Volksfest ohne eine an der Trödelbude erstandene Blechtrommel oder Trompete zurück.

Meine Mutter erteilte mir ersten Klavierunterricht, ja sogar Notendiktat ließ sie mich in frühester Kindheit machen, eine Aufgabe, die mich manche Träne gekostet hat, mir aber, als ich später mit eigenen Kompositionen begann, ungemein zu statten kam. Mit acht Jahren bekam ich dann eine Geige, um bei einem Bierwirt des Ortes, einem gewesenen Militärmusiker, Violinunterricht zu nehmen. Heute weiß ich, daß der gute Mann auf seine Art ein kleines Genie war, er geigte recht gut, war unter den Männerchören der Umgegend ein kleiner Furtwängler, spielte ganz gut Klavier und konnte zum Jubiläum unseres Braunfelser Fürsten sogar einen flotten, ausgezeichnet gemachten und klingenden Militärmarsch komponieren!

Er ließ mich ungezählte Volkslieder spielen, und war imstande, den Klavierpart der Mozartschen Violine-Klaviersonaten fehlerlos zu übernehmen, mancher professionelle Musiklehrer hätte den schlichten Nebenberufler um sein ganz beachtenswertes Können und Wissen beneiden dürfen.

Mit elf Jahren mußte ich in unsrer kleinen Ortskirche den musikalischen Teil des Gottesdienstes als Organist bestreiten. Ich habe damals das ganze Kirchenjahr musikalisch betreut, ohne daß es mir eingefallen wäre, darin eine besondere Leistung zu sehen, stolz war ich besonders auf meine Improvisationen, und unbeschreiblich war meine Enttäuschung, als ich den auf einer Firmreise zu uns gekommenen Bischof von Trier nach dem Gottesdienst mit einer herrlichen Improvisation hinausgeleitete, ohne daß der Kirchenfürst auch nur einen Blick für mich und das ihm zu Ehren improvisierte Nachspiel gehabt hätte.

Da nun auch meine ersten Kompositionen auf dem Papier in mein elftes Lebenjahr fallen, läßt sich leicht denken, daß sie das geistliche und weltliche Volkslied zum Vorbild hatten, nebst den hessennassauischen Bauerntänzen, die mir auch heute noch unvergessen sind. Diesen schönen Jugendjahren verdanke ich denn auch, daß ich in der Nachkriegszeit, als die musikalischen Stile und „Ismen" schneller wechselten als die Damenmode, nicht den Boden unter den Füßen verlor.

Nach vollendetem Musikstudium anläßlich meines ersten Kompositionsabend schrieb eine Kritik (es war 1923): „Gerster hat den Mut, gegen die Zeitgemäßen zu schwimmen und auf fester tonaler Grundlage zu bleiben, doch ist in seinen Arbeiten moderner Geist." Ich war damals sogar etwas gekränkt, nicht zeitgemäß genug zu sein, heute weiß ich, daß meine musikalische Kinderstube stärker war, als das Geschrei einer turbulenten Übergangsepoche. Vom Krieg zurückgekehrt, mußte ich materiell auf eigenen Füßen stehn, und das Orchester wurde mir zur zweiten Heimat, aber in besonderem Maße hat damals noch die Kammermusik und vor allem das Streichquartett auf meine Entwicklung Einfluß genommen. Seit 1924 und auch heute noch bin ich aktiv in einem Berufsquartett tätig, und möchte das auch für die Zukunft nicht missen. Ottmar Gerster

(Die Theaterwelt. Programmschrift der Städtischen Bühnen Düsseldorf, Jg. 12, Heft 5).

Bücher und Musikalien

Bücher

Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter. Herausgegeben von Otto Erich Deutsch und Bernhard Paumgartner, 8°, XVI und 592 S. Verlag Anton Pustet, Salzburg, 1936.

Das 150. Todesjahr Leopold Mozarts bringt mit dieser Veröffentlichung eine besondere Überraschung. Eine Überraschung insofern, als die über 125, zum Großteil seit hundert Jahren, im Besitz der jetzigen „Internationalen Stiftung Mozarteum" in Salzburg befindlichen Briefe erst jetzt in ihrem vollen Umfang zur Veröffentlichung freigegeben wurden. Waren sie wohl ihrer Existenz nach der Mozartforschung bekannt und im einzelnen wiederholt verwertet worden, so haben sie beispielsweise Schiedermair für seine Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie offenbar noch nicht benützen können.

Der Wert der Veröffentlichung besteht nun über das durch Vater Mozarts liebevolle, selbst das Kleinste berücksichtigende Berichterstattung gezeichnete Kulturbild Salzburgs am Vorabend der französischen Revolution hinaus hauptsächlich in der wichtigen Ergänzung des menschlichen Bildes des Briefschreibers. Wir erleben diesen in den zwei Jahren vor seinem Eingang in die Ewigkeit ganz schlicht menschlich, nicht als „Heldenvater", sondern als den mit der Erfahrung eines Menschenlebens und der Gelassenheit des besseren Wissens über den Dingen stehenden, tiefgläubigen, humorvollen und fest in seinem Jahrhundert verwurzelten Menschen, der für die „romantischen" Symptome einer heraufdämmernden Zeit ebensowenig Verständnis hat, wie er sein Bildungs- und Menschheitsideal aufzugeben gesonnen ist. Seine Sorge gehört ausschließlich den Kindern: mehr der Tochter als dem innerlich fremd gewordenen großen Sohn, dessen Aufstieg ihn mit Stolz erfüllt, ohne daß er seine menschlichen Schwächen übersieht, vor allem aber dem seiner Obsorge anvertrauten Enkel Leopold, Nannerls Erstgeborenem. In seiner Wahlheimat Salzburg fühlt er sich einsam, die einzige Anregung bietet ihm daselbst das Theater. „Wenn die Commoeder weg sind, so weis nicht was den Abend thun soll, ich möchte für d e n k e n und l a n g e r W e i l e crepieren" (S. 55). Es fehlt ihm der geistige Verkehr; die Hofkapellmitglieder entsprechen offenbar nicht seinen Anforderungen, mit den Kreisen der Universität scheint er keinen Kontakt zu haben. Jene spezifisch provinzielle Geselligkeit, die auf „hundertmal schon gehörte alte Spielsprichwörter, die spatig seyn sollen" (S. 56) gründet, lehnt er ab. Reisen nach München und Wien lassen ihn die Salzburger Vereinsamung nur um so schwerer empfinden. Er hat niemanden, mit dem er sich wirklich aussprechen kann. So bilden diese fleißigen Briefe an die Tochter eine Art Ventil seines Mitteilungsbedürfnisses. Sie enthalten gewiß viel Klatsch und ausschließlich lokalgeschichtlich Interessantes; ihr Schreiber ist ein alter Herr, der die Untüchtigkeit dieser Zeit bekrittelt, gerne mit medizinischen Kenntnissen aufwartet, um sein wahrer Herzensgüte entspringendes Hilfsbedürfnis zu betätigen, sich gerne als in allen Sätteln der Diplomatie und Weltklugheit gerecht gibt und welthistorische Prognosen stellt. Aber w i e er dies alles vorbringt und im spezifischen Sinne des „Witzes" der Aufklärungszeit Pointen zu setzen vermag — verrät doch einen überaus klaren und geschulten Geist und alles andere als eine „Bedientennatur", wie man es einmal haben wollte. Nie fällt ein unüberlegtes oder unkluges Wort in diesen Familienbriefen. Die saftige Derbheit bestätigt übrigens meine andernorts (Salzburger Kongreßbericht 1931, S. 45) vertretene Auffassung, daß der „Hang zum Niedrigkomischen" Mozarts nicht ausschließlich mütterliches Erbteil sei.

Man könnte dieser Briefausgabe rückhaltlos zustimmen, erweckte nicht die offenbar mangelnde paläographische Sicherheit der Herausgeber schwerste Bedenken gegen die Korrektheit des Textes. Nach dem anspruchsvollen Vorwort und dem gewichtigen Anmerkungsapparat gibt sich ja die Ausgabe als wissenschaftlich. Ohne nun auf weitere Einzelheiten einzugehen (hierfür ist eine andere Stelle vorgesehen), sei ein bedenklicher Grundfehler der Textfassung aufgezeigt, nämlich die weitgehende Verwechslung von e und r, die zu völlig unmöglichen Bildungen führt. Wenn die Herausgeber im Vorwort (S. XIV) selbst sagen: „In der Lesung sind das kleine e und r am Schlusse der Worte leicht zu verwechseln gewesen. Es dürfte richtiger sein, statt halbr — halbe und statt Schur — Schue zu lesen", so ist damit der Tatbestand noch nicht restlos geklärt. Ich füge eine beliebige „Blütenlese" hinzu, die von einem beachtenswerten Mangel an Sprachgefühl zeugt: „Sitz-Trüchrl" (S. 11), „Schirsstatt" (S. 46), „Stirgenfenster" (S. 47), „Holderblür" (S. 87), „Bäuchrl" (S. 119), „Stückrl" (S. 122), „Bürstrl" (S. 125), „Schirspulfer" (S. 148), „Jüngrlstifften" (S. 206), „Jüngrl" (S. 206), „Spitzbirberey" (S. 244) usw. usw. Der Satz „hat keine so schöne aber eine t i r f f e r e starke Baßstimme, konnte demnach alles in der T i r f f e singen.." hätte doch

stutzig machen müssen! Kommen dazu eine Reihe von unmöglichen Orts- und Familiennamen („Peeheim", „Hollbrunn", „Panglerhaus") oder der Beginn des Anerkennungsteiles „Wolfgangs Frau war seit 1781 Konstanze, geb. Weber", wobei immerhin ein Druckfehler vorliegen mag —, so muß man feststellen, daß eine wissenschaftlich korrekte Ausgabe der Briefe Leopold Mozarts an seine Tochter heute noch nicht vorliegt.

Prof. Dr. Erich Schenk.

Ernst Bücken: Die Musik der Nationen. Eine Musikgeschichte. Kröners Taschenausgabe. Band 131. Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1937.

Die weite Verbreitung der Krönerschen Sammlung macht eine eingehende Beschäftigung mit einer darin erscheinenden Musikgeschichte zur Pflicht. Der Kölner Universitätsprofessor Dr. Ernst Bücken hat bisher vorwiegend als Herausgeber einen Namen bekommen. Er unternimmt nun den Versuch einer ersten universalen Darstellung der Musikgeschichte, nachdem lange Zeit hindurch nur Einzelgebiete von den zünftigen Wissenschaftlern behandelt worden sind. Da wäre eine Gelegenheit geboten, die umwälzenden Ergebnisse der Forschung namentlich für die alte Zeit in einer dem Nichtfachmann verständlichen Form auszubreiten. Bücken hat darauf verzichtet und die Musik bis zum 16. Jahrhundert auf einem Zehntel des Gesamtumfanges abgehandelt. Darunter fallen die Primitiven und die Hochkulturen des Altertums, die Antike und das Mittelalter. Von den Germanen, von der bodenständigen Musik unseres Lebensraums in der ältesten Zeit erfahren wir nichts. Das ist ein Mangel, über den man heute nicht mehr hinwegsehen darf.
Die Darstellung ist sonst sehr lebendig, wenn auch vielfach außerordentlich großzügig, und es zeugt von übertriebener Eile, wenn das Geburtsjahr von Purcell einmal mit 1658 und dann mit 1636 angegeben wird. Die Meisterung des gewaltigen Stoffes der Hochblüte der abendländischen Musik gebietet Achtung. Aber auch hier fehlt es an der notwendigen eigenen Nachprüfung des überlieferten Materials, so daß etwa der lange überholte Irrtum weitergegeben wird, daß Verdis „Simone Boccanegra" auf Schillers „Fiesco" zurückgehe. Das Bild dieses Meisters wird unter Anlehnung an die ältere Literatur stark verzeichnet. Bücken hat sich in seiner Darstellung weder zu einer rein wissenschaftlichen noch zu einer rein feuilletonistischen Schreibart entschließen können. Das gibt dem Buch einen zwiespältigen Charakter, der ganz subiektiv wird bei der Behandlung der neuesten Zeit. Die Wertungen sind schon räumlich eigenartig und noch mehr hinsichtlich der ganz ausgelassenen Namen (nebenbei schreibt sich Julius Weismann, nicht Weißmann!). Es ist ein schiefes Bild, das sich hier darbietet. Die vielen positiven Seiten des Buches werden aufgehoben durch die Literaturhinweise für die grundlegenden Gebiete der Tonpsychologie und Musikästhetik sowie der Instrumentenkunde. Das Buch wendet sich an Kreise, die diese Angaben als verläßlich hinnehmen müssen. Wenn dann die Juden Geza Révész, Ernst Kurth, Hugo Goldschmidt, Felix Gatz und Paul Moos die Quellen für Tonpsychologie und Ästhetik bilden sollen, dann müssen wir aus weltanschaulichen Gründen von dem Werk abrücken. Wenn außerdem der Jude Curt Sachs ohne Kennzeichnung mit zwei Werken zur Instrumentenkunde empfohlen wird, die den wahren Sachverhalt in den für uns wesentlichen Punkten (nämlich der Herkunft und des Ursprungs der meisten Instrumente) auf den Kopf stellen, dann festigt das unsere Stellungnahme. Bücken empfiehlt noch weitere jüdische Literatur. Die deutschen Gelehrten haben lange genug Zeit gehabt, um sich über das zersetzende jüdische Schrifttum ihrer Fachgebiete zu unterrichten. Wir halten es für eine wichtige Aufgabe, darüber zu wachen, daß es nicht auf harmlos erscheinenden Umwegen wieder eingeschmuggelt werden kann.

Herbert Gerigk.

Wolfgang Voll: Daniel Friderici. Sein Leben und geistliches Schaffen. (Heft 1 der Schriftenreihe „Niederdeutsche Musik" des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Rostock. Herausgegeben von Prof. Dr. Erich Schenk. Verlag Adolph Nagel, Hannover, 1936.

Mit der vorliegenden Arbeit tritt die von Erich Schenk herausgegebene Reihe „Niederdeutsche Musik" des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Rostock ins Leben, die ein Zentralorgan für landschaftlich orientierte Musikforschung sein will. Wolfgang Voll gibt ein auf ausgedehntem Quellenstudium, namentlich umfassender Archivarbeit beruhendes Lebens- und Schaffensbild Daniel Fridericis, eines namhaften nordischen Meisters aus der Zeit des Frühbarock. Der Rostocker Marienkantor gehört zu der Musikergruppe, deren Schaffen im wesentlichen in die für die protestantische Kirchenmusik wichtige Übergangszeit von 1580 bis 1620 fällt, stilistisch also durch die Namen Haßler und Schütz begrenzt wird. Unter den „Kleinmeistern" seiner Generation ist Friderici sicher eine der bemerkenswertesten Erscheinungen, wie Voll im einzelnen überzeugend nachweist. Seine Arbeit, die durch ein besonderes Kapitel über Fridericis Beziehungen zum zeitgenössischen Gottesdienst auch für Theologen und

Kirchenmusiker wertvoll ist, gibt neben der sorgfältigen stilgeschichtlichen Untersuchung eine liebevoll und sachkundig ausgeführte Lebensschilderung, die durch die mancherlei zeit- und kulturgeschichtlichen Ausblicke reizvoll ist.

Hermann Killer.

Othmar Schoeck: Festgabe der Freunde zum 50. Geburtstag. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich.

Neun Musiker, Musikschriftsteller, Dichter und Bildhauer bekennen sich zu dem Menschen und Musiker Othmar Schoeck. Es ist ein Buch der Freundschaft und Kameradschaft, das schon durch die Verschiedenheit der Standorte eine seltene Vielfalt der Betrachtungsgrade offenbart. Volkmar Andreae, der Züricher Dirigent, Fritz Brun-Bern und Karl Heinrich David lieferten wertvolle Beiträge zum Verständnis der überragenden Persönlichkeit Schoecks, die aus den Hintergründen einer tiefen Liebe zur Natur ihre stärksten Anregungen gewinnt. Über den Komponisten als Dirigenten und Interpreten seiner Musik gibt Hans Corrodi, dem wir eine umfassende, in der Werkdeutung vollendete Biographie Schoecks verdanken, eine aufschlußreiche Darstellung. Ernst Islers Studie über Othmar Schoecks Frühlied ist eine wesentliche Quelle zur Entwicklungsgeschichte des Komponisten, der für uns Deutsche im Grunde erst entdeckt sein will. Der Bildhauer Hermann Hubacher preist die wunderbare Gabe Schoecks, „erlebtes Leid und erlebte Freude symbolhaft zu gestalten". Hermann Hesse erzählt von der Familie und den Malkünsten des Komponisten. Der Herausgeber der Festgabe, Dr. Willi Schuh, konnte es sich nicht versagen, den Juden Arnold Schönberg im Geleitwort mit einer allgemeinen Phrase zu zitieren. Dies der einzige Schönheitsfehler der im ganzen von dem Gefühl aufrichtiger Liebe und Bewunderung erfüllten Schrift!

Friedrich W. Herzog.

Meister der russischen Musik („Masters of russian music") von M. D. Calvocoressi und Gerald Abraham. — Verlag Gerald Duckworth & Co. London W. C. 1936.

Seit Mussorgskys „Ur-Boris" in London erschien, ist das Interesse für die russische Musik in England auffallend im Steigen begriffen. Ihm dient auch diese umfangreiche Veröffentlichung, die einen großzügigen Aufriß der russischen Musik des 19. Jahrhunderts darstellt. Glinka, Borodin, Mussorgsky, Tschaikowsky, Rimsky-Korssakow, Glasunow und Scriabin sind u. a. mit gründlicher Ausführlichkeit unter beziehungsreicher Verwendung ihrer Briefe und Tagebücher behandelt. Calvocoressis „Borodin"-Essay ist ein Schulbeispiel knapper und erschöpfender Werkbetrachtung, die zugleich die Brücke zu der Musik des Westens schlägt. Im Gegensatz zu Abraham, der seine Aufgabe eher von der literarischen Seite her löst, ist Calvocoressi im musikalischen Ausdruck sattelfester und prägnanter, was er früher bereits in seinen Monographien über Liszt und Schumann bewiesen hat.

Friedrich W. Herzog.

Wilhelm Altmann: Handbuch für Klavierquintettspieler. Wegweiser durch die Klavierquintette. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel, 1936.

Nun sind beinahe alle Gattungen der Kammermusikliteratur durch wertende und beschreibende Zusammenfassungen von Prof. Dr. Wilhelm Altmann geordnet und in ihrem ganzen Reichtum den Fachleuten wie den Musikliebhabern zugänglich gemacht worden. Eine Fülle zum Teil wenig bekannter Komponistennamen taucht in dem Handbuch für Klavierquintette auf, während naturgemäß keins der klassischen Hauptwerke vergessen worden ist. 343 Notenbeispiele veranschaulichen die aus eigener Spielpraxis gewonnenen Urteile und Angaben. Altmann geht jeden Satz der besprochenen Werke durch, und neben den Bemerkungen über die Form und die musikalische Eigenart finden sich Hinweise auf die besonderen technischen Anforderungen und darauf, ob ein Werk für den Konzertsaal, den Rundfunk oder das Musizieren im Haus besonders geeignet erscheint. Bis an die Grenze der Gegenwart ist jedes irgendwie bedeutende Werk berücksichtigt. Übersichtliche Register erleichtern die Benutzung des Handbuches, das die Tonsetzer in chronologischer Folge aufführt. Die anschauliche Art der Werkbeschreibung verdient Hervorhebung.

Herbert Gerigk.

Dr. Karl Storcks Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. Neubearbeitete (37.—38.) Auflage. Herausgegeben von Dr. Herbert Eimert. Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1937.

Unter Beibehaltung des bewährten Anlageplanes des Opernbuches von Storck hat Eimert den Inhalt so ausgestaltet, daß er den Forderungen der Zeit entspricht. Alle nichtarischen Namen (bis auf den wohl übersehenen Saint-Saëns) sind entfernt worden, und andererseits findet man auch das neueste Schaffen bereits darin. Paul v. Klenaus „Rembrandt", Wolf-Ferraris „Campiello", Wagner-Régenys „Günstling" und viele weitere erfolgreiche Opern jüngsten Datums werden inhaltlich geschildert. Das vorliegende Opernbuch beschränkt sich auf den Inhalt, ohne Hinweise auf die Musik zu geben. Über die meisten Komponisten werden

kurze geschichtliche Darstellungen eingefügt. Die Theaterbesucher wie die Rundfunkhörer können unbedenklich zu dem Buch greifen.

Gerigk.

Raffaelo de Rensis: Benjamino Gigli. Verlag H. Hugendubel, München.

Tenorbiographien sind in der Regel Reklamearbeiten, ohne besondere Ansprüche auf Sachlichkeit zu erheben. Diese Schilderung von Leben, Kunst und Persönlichkeit Benjamino Giglis macht zwar eine Ausnahme, insofern sie auf eine romantische Glorifizierung verzichtet, aber trotzdem bleibt ein großer Rest zu tragen peinlich. De Rensis preist „seine Selbstbeherrschung, seine Heiterkeit, sein Lächeln und sein Gottvertrauen", doch wenn er dann von dem Wohnpalast des Tenors schreibt: „nicht Eitelkeit und Überheblichkeit haben ihn aufgerichtet, sondern die fromme Dankbarkeit, die der Gottheit Tempel baut", so ist die Grenze des guten Geschmacks schon fast überschritten. Um so sympathischer wirkt die Beschreibung von Giglis Aufstieg, der sich aus ärmsten Verhältnissen emporgearbeitet und selbst im Glanz des Reichtums nie die Armen vergessen hat. Zahlreiche Rollenbilder unterstützen den von Ivo Striedinger ins Deutsche übertragenen Text.

Herzog.

Musikalien

Karl Schüler: Die Blockflöte im Zusammenspiel. Ausgabe A: Blockflötenschule. Ausgabe B: Musizierhefte.

Karl Schüler: Wir musizieren von allerlei Tieren.

Karl Schüler: Dreierstückchen. Kleine Spielmusik für Blockflöten.

Walter Rein: Hirtenmusik für drei Blockflöten. Sämtliche Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Musikerzieher werden sich immer mehr darüber klar, daß dem Musizieren des Anfangs besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden muß. Die Musik beginnt nicht erst bei einer klassischen Sonate; es kann Kindern wie Erwachsenen schon echte Freude bereiten, wenn ein Volkslied von allerlei Instrumentalstimmen umrankt wird. In diesem Sinne sind auch die neuen Musizierhefte des Verlages Vieweg zu verstehen. In seiner Blockflötenschule geht Karl Schüler vom Kinderlied aus; seine selbst erdachte Griffschrift ist recht praktisch. Das Musizierheft enthält die Lieder der Schule in leichten, klangvollen mehrstimmigen Sätzen; so ist von Anfang an ein Gemeinschaftsmusizieren möglich. Zwei Melodieinstrumente werden gefordert; Klavier oder Laute können gegebenenfalls hinzutreten. Ähnlich ist die Bearbeitung der Volkslieder, die unter dem Titel „Von allerlei Tieren" zu einer „fröhlichen Hausmusik" zusammengefaßt sind, während die „Dreierstücken" eine selbst erfundene, frische Suitenmusik bringen und schon ein wenig höhere Ansprüche stellen. Walter Reins dreistimmige weihnachtliche Hirtenmusik, schlicht, stimmungsvoll, ins Lineare hineinführend, ist in verschiedenen Besetzungen von guter Wirkung. Es ist anzunehmen, daß diese Hefte besonders bei dem Musizieren mit Kindern oft aufgeschlagen werden.

Karl Rehberg.

* Musiker-Anekdoten *

Die Hörner.

Als Dr. Karl Muck in seiner Werdezeit in Solothurn in der Schweiz den „Fidelio" dirigiert hat, fragte ihn in Berlin ein Kollege: „Fidelio in Solothurn? Wie haben Sie das gemacht? Wo bei uns schon die drei Hörner in der großen Arie kieksen?" — „Ja", antwortete der junge Kapellmeister. „Die Leute haben sich aber auch in Unkosten gestürzt. Sie hatten extra das Schreckhorn, das Wetterhorn und das Finsterahorn engagiert. So klang es wenigstens!"

Unter Kollegen.

Im Jahre 1903 führte Felix Weingartner in einem Sinfoniekonzert der damals Königlichen Kapelle in Berlin die „Tragische Sinfonie" von Emil Nikolaus von Reznicek auf. Unter den Zuhörern befand sich auch Richard Strauß. Bei der Aufführung entgleiste die kleine Flöte, worüber Weingartner und der Komponist sehr ärgerlich waren. Anders Strauß, der den Komponisten fragte: „Was war den das mit der kleinen Flöte?", worauf der Komponist erklärte, daß der Flötist gepatzt habe. Und Richard Strauß: „Schade, ich hatte mich schon gefreut, daß Sie eine interessante Stimmführung gemacht haben!"

Bayreuth 1930.

Der Tenor Lauritz Melchior brachte nur einen sehr mäßig studierten Tristan zu den Proben nach Bayreuth. Auch hatte er in seiner Partie riesenlange „Striche", also Strecken, die er garnicht studiert hatte.

„Welches Glück!", meinte Toscanini, „er hätte sonst noch mehr Fehler eingeübt!"

Gesammelt von Friedrich W. Herzog.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Barmen: Im vierten Anrechtskonzert der NSKG. spielte Edwin Fischer das Es-Dur-Konzert von Beethoven. Unter der Leitung von Operndirektor Claus Nettstraetter kam die Sinfonietta giocosa von Julius Weismann zur Erstaufführung.

Bremen: Sibylla Plate (Alt) und Karl Seemann (Klavier) traten im vierten Konzert der NSKG. auf. Die Altistin sang Arien von Händel und Gluck, sowie Lieder von Schumann, Brahms, Knab, Matthiessen, Reutter und Schoeck. Seemann trat solistisch hervor mit dem italienischen Konzert von Bach sowie Klavierwerken von Schubert und Brahms.

Bonn: Das Kammerorchester der NSKG. unter seinem strebsamen Leiter Ernst Schrader bot in einem Konzert Perlen klassischer Kammermusik. Die einheimische Pianistin Erika Schütte bewährte sich als Solistin.

Commern: Auf der Thingstätte führte die NSKG. eine Veranstaltung „Volk und Wehrmacht" durch unter Mitwirkung des Musikkorps der Wehrmacht Köln und des Werkgesangvereins der Gewerkschaft „Carolus Magnus" aus Palenberg bei Aachen.

Danzig: Im Rahmen der Veranstaltungen der NSKG. sang die einheimische Sopranistin Irene Tonn mit Erfolg Lieder und Arien von Mozart, Graener und Strunk.

Dudweiler: Der Ortsverband hatte seine Mitglieder zu einem Konzert eingeladen, dessen Programm ausschließlich von einheimischen Musiklehrern und -lehrerinnen bestritten wurde.

Düsseldorf: Der Ortsverband der NSKG. führte eine Veranstaltung „Karneval in der Musik" durch, bei welcher Inge van Heer und Paul Hellmuth Schüßler hervorragend beteiligt waren.

Eisenberg: Die Tänzerin Almut Dorova war von der NSKG. verpflichtet worden. Zwischen den Tänzen interpretierte der Berliner Pianist Edgar Weinkauf spanische Klaviermusik.

Freiburg i. Br.: Karl Schmitt-Walter (Berlin) absolvierte, von Kapellmeister Wilhelm Franzen begleitet, einen erfolgreichen Lieder- und Arienabend.

Gladbeck: Der Musikring der NSKG. hatte sich für das zweite Sinfoniekonzert das verstärkte Collegium musicum Recklinghausen unter Bruno Hegmann verpflichtet. Solist war der Berliner Cellist Günther Schulz-Fürstenberg.

Güstrow: Marianne Tunder (Violine) und Karl Weiß (Klavier) gaben einen Sonatenabend mit Werken von Händel, Beethoven und Brahms sowie einer Sonate von Johann Paul Thilmann als Erstaufführung.

Halle: Im Stadttheater fand die zweite Aufführung der Oper „Das Herz" von Hans Pfitzner statt, die der Komponist auf Einladung der NSKG. persönlich dirigierte.

Hamburg: Der Ortsverband Gr. Altona veranstaltete mit dem Landesorchester Nordmark ein volkstümliches Orchesterkonzert. Zwischen den Orchesterwerken sang Eva Juliane Gerstein Lieder und Arien von Mozart, Haydn, Weber, Schubert und Strauß. — Der Ortsverband Wandsbeck nahm sich in einem Konzertabend des Werkschaffens zeitgenössischer deutscher Komponisten an.

Kassel: Das Dahlke-Trio, das erfolgreich in der NSKG. gastierte, setzt sich jetzt zusammen aus den Spielern Julius Dahlke (Klavier), Alfred Richter (Klarinette) und Walter Schulz (Cello) und ist somit imstande, eine Musikliteratur zu vermitteln, die bisher wenig zur Aufführung gelangte.

Kiel: Die Niederdeutsche Bühne Kiel der NSKG. hat sich mit der Uraufführung der ersten niederdeutschen Volksoper „De Uglei" ein besonderes Verdienst um die niederdeutsche Sache erworben.

Köln: Ein Konzert der NSKG. im Gürzenich, das vom Orchester der Hochschule für Musik ausgeführt wurde, unterstand dem löblichen Bestreben, mit dem unbekannten Beethoven bekannt zu machen. Es waren die Werke „Die Schlacht bei Vittoria" und „Ruinen von Athen". Zwischen diesen Werken spielte Prof. Georg Beerwald das Beethoven'sche Violinkonzert.

Leipzig: Der zweite Mozart-Abend von Otto Weinrich und Edgar Wollgandt im Gohliser Schlößchen war für die NSKG. ein voller Erfolg. — Anläßlich des 300. Geburtstages des Organisten Dietrich Buxtehude wird in der Versöhnungskirche mit Unterstützung der NSKG. ein Buxtehude-Gedenkjahr durchgeführt werden. Neben sämtlichen Orgelwerken des Meisters wird eine Auswahl von Kantaten und verschiedene kammermusikalische Werke zur Aufführung gelangen.

Mannheim: Die NSKG. veranstaltete einen Abend unter dem Leitwort „Humor und Scherz in der deutschen Musik". Als Gastdirigent war Generalmusikdirektor Franz Konwitschny aus Freiburg i. Br. gewonnen worden, der sinfonische Werke von Haydn, Mozart, Rezniczek und Richard Strauß dirigierte.

München: Der Musikkrieg der NSKG. brachte in seiner zweiten Veranstaltung Werke von Meistern des 15. bis 17. Jahrhunderts, umrahmt von Ar-

beiten von Hugo Distler und Karl Marx. Das Münchener Fiedel-Trio konnte bei dieser Gelegenheit seine feine und kulturvolle Kunstpflege beweisen.

Bad Nauheim: Ein Kammermusikabend des Ortsverbandes gab dem neugegründeten Streichquartett der NSKG. Gelegenheit, sich vor der Öffentlichkeit zu bewähren. Mit Streichquartetten von Haydn und Mozart führte sich diese neue Kammermusikvereinigung gut ein.

Ottweiler: Die NSKG. brachte einen Konzertabend mit dem Streichorchester der Grubenkapelle Heinitz unter der Leitung von Kapellmeister Lühe.

Remscheid: Anläßlich der Remscheider Kulturwoche, die von der NSKG., der Bergischen Bühne und dem Städtischen Musikamt durchgeführt wurde, gelangte als Festaufführung Richard Wagners „Tristan und Isolde" sowie Pfitzners Drama für Musik „Das Herz" zur Aufführung. Der Präsident der Reichsmusikkammer Dr. Peter Raabe sprach über „Deutsche Musikpolitik".

Saarbrücken: In einem Tanzabend, der unter der Devise „Tanz der Gegenwart" stand, machte die NSKG. mit den beiden Berliner Tänzerinnen Lore Jentsch und Gertrud Rauh bekannt, die beide aus der Jutta Klamt-Schule hervorgegangen sind.

Schwerin: Der Ortsverband veranstaltete ein Konzert mit Kammermusikwerken und Liedern Mecklenburgischer Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart.

Siegen: In den von der NSKG. und der Städtischen Kunstkommission gemeinsam veranstalteten Konzerten spielten Guila Bustabo (Violine) und Karl Delseit (Klavier) romantische und zeitgenössische Werke.

Spremberg: Die NSKG. veranstaltete ein Konzert mit dem Berliner Bariton Rudolf Watzke und Liliana Christowa am Flügel mit Liedern und Arien von Händel, Bizet, Schubert, Wagner und Loewe. — In einer vorausgegangenen Veranstaltung sang der Berliner Mozartchor.

Westerland: Im Rahmen der Veranstaltungen der NSKG. konzertierte das Musikkorps der Seefliegerhorstkommandantur List unter Musikmeister Maasch, wobei Werke deutscher, italienischer und französischer Meister zum Vortrag gelangten. Die Sopranistin Wagnewsky sang Opernarien.

Wilhelmshaven: Die NSKG. hat regelmäßige offene Singstunden eingerichtet, die von Obermusiklehrer Franz Freese geleitet werden.

Das Stadttheater Stuttgart brachte Hugo Herrmanns Oper „Das Wunder" nach einer Dichtung von Georg Schmückle erfolgreich zur Uraufführung. Seine „Symphonie der Arbeit" (ausgezeichnet mit einem Preis der „Kraft durch Freude") für Chor, Sprecher und Orchester führte der Komponist in Stuttgart und Reutlingen mit großem Erfolg auf.

Berliner Konzerte der NS.-Kulturgemeinde

Das Konzert des Landesorchesters Gau Berlin unter Leitung von Hans Chemin-Petit im Konzerthaus Potsdam zeichnete sich durch eine künstlerisch lebendige und fein abgetönte Wiedergabe aus. So entzückte Mozarts „Serenata notturna" für zwei kleine Orchester, bei deren Wiedergabe sich die Solisten Helmut Zernick, Theo Schwoon, Albrecht Jacobs und Wilhelm Golz bewährten. Helmut Zernick spielte Mozarts Violinkonzert D-Dur wunderbar beschwingt. Die Altistin Emmi Leisner machte sich um das Gelingen dieses Abends gleichfalls verdient. Die Orpheus-Lieder von Gluck sang sie mit herrlichem Ton und beseeltem Ausdruck. Hans Chemin-Petit gab dem Orchester Zusammenhalt und Auftrieb.

Ein wohlgelungener Kammermusikabend in Friedrichshagen unter Mitwirkung zahlreicher Solisten brachte u. a. Schuberts Forellenquintett abgetönt und sauber zur Aufführung. Der Geiger Otto Kirchenmaier (Bonn), der Vitalis „Ciaconna" mit tiefster Hingabe gestaltete, begeisterte die zahlreichen Zuhörer.

Auch der Kammermusik-Abend im Bürgersaal des Rathauses Zehlendorf mit dem Bruinier-Quartett unter Mitwirkung der Sopranistin Agnes von Spetzler brachte meisterhafte Darbietungen: Haydns G-Dur-Quartett op. 76,1 und Kalcinskis Es-Dur-Streichquartett. Agnes von Spetzler wies sich in Liedern von Brahms als bedeutende und kultivierte Liedersängerin aus.

Ein Solistenabend im Saal der Luisen-Gemeinde Charlottenburg gipfelte in den Klaviervorträgen Arno Erfurths, der u. a. die fis-Moll-Sonate von Brahms spielte. Ungleichwertig waren die Leistungen der anderen vortragenden Kräfte.

In Spandau erwies sich das volkstümliche Sonderkonzert mit dem Landesorchester Berlin und dem Neuköllner Sängerchor als besonders zugkräftig. Die zahlreichen begeisterten Zuhörer hatten ihre Freude an Orchester- und Chormusik von Weber und Wagner. G. O. Schumann dirigierte gewissenhaft und die Neuköllner Sänger setzten sich mit Begeisterung für ihre recht schwierigen Aufgaben ein.

In Weißensee hörte man den Pfarrchor Berlin-Weißensee unter der anfeuernden Leitung seines Dirigenten Carl Barz, der auch als Komponist an diesem Abend hervortrat. Der Chor sang sauber und abgetönt in den Stimmgruppen, vor allem ohne jede Effekthascherei. Die Sopranistin Elsa Thiel und die Pianistin Clara Günther-Böhme wirkten mit.

G. Schultze.

Das Musikleben der Gegenwart

Oper

Berlin.

„Rigoletto" im Deutschen Opernhaus. Generalintendant Wilhelm Rode und Dr. Karl Böhm aus Dresden als Gast haben Verdis „Rigoletto" fast in eine neue Fassung gebracht, indem sie auf das Original zurückgingen. Die ältesten Striche wurden mit schlagendem Erfolg aufgemacht, am eindrucksvollsten in der großen Arie des Herzogs zu Beginn des 3. Bildes, deren letzten Teil man wohl nie auf einer Bühne hören konnte. Das Publikum hat für Verdi in der Urfassung entschieden. Rode stellt jede Einzelheit des Spiels in den Dienst des Dramas, das er überwältigend herausarbeitet. Die Einheit von Darstellung und Szene wird durch die hervorragenden Bühnenbilder Paul Haferungs vollkommen. Wie das Bild zur Verdeutlichung des dramatischen Geschehens beitragen kann, das erlebte man in dem Festsaal zu Anfang, wo die Aufbauten ein sinnvolles Nebeneinander sonst meist höchst unwahrscheinlicher Situationen ermöglichte. Dr. Böhm gab der Musik höchste Intensität und Akzente, wie sie in der Partitur zwar beschlossen liegen, aber nur zu selten Erscheinung werden.

Hans Reinmar in der Titelrolle war kein Opernheld mehr, sondern ein Mensch in seinen Leiden und Schmerzen, so wie Verdi diese Gestalt vorgeschwebt haben mag (die Briefe geben Aufschluß darüber). Es war ein günstiges Zusammentreffen, daß neben ihm eine zerbrechlich-zarte Gilda stand mit viel Unschuld und Süße in der Stimme: Irma Beilke, die ein erklärter Liebling der Hörer ist. Bei Walter Ludwig (Herzog) bestechen immer von neuem die grundmusikalische Vortragsart und die Wärme der Stimme. Michael Bohnen war der Sparafucile. — Die Chöre vollbrachten in den Steigerungen und Schattierungen der Tonstärke Leistungen, wie sie der beste Solist nicht sorgsamer bringen kann. Hermann Lüddecke hat einen Klangkörper von beinahe unfaßbarer Einheitlichkeit erzogen.

„Orpheus und Eurydike" in der Staatsoper. Wir befinden uns im 150. Todesjahr von Gluck, und die Staatsoper leitete ihre Gedenkaufführungen mit dem „Orpheus" unter Thomas Beecham ein, der sich so in die deutsche Welt Glucks versenkt hat, daß eine begeisternde Aufführung das Ergebnis war. Die Einrichtung der Oper erschien recht glücklich bis auf das Schlußbild, das zu einer Tanz-Apotheose gestaltet wurde, so daß darin gar nicht mehr gesungen wurde. Wie Beecham das einfache Orchester Glucks behandelt, das ist sein Geheimnis. Er holte namentlich aus den Streichern Wirkungen eigener Art, die übrigens nur mit einem so vollkommenen Orchester, wie es die Staatskapelle ist, möglich werden.

Die Inszenierung Heinz Tietjens entsprach der musikalischen Anlage. Durch die Aufstellung der Chöre hinter der Bühne erhielt ihr Klang etwas Ätherisches. Alle Gesten waren auf das unerläßlichste beschränkt, was den Eindruck noch steigerte. Neben den Solisten belebte die Tanzgruppe die Bühne stilvoll. Emil Preetorius strebte in seinen Bildern eine Überwirklichkeit mit Geschick an. Maria Müller war als Eurydike in der Echtheit des Ausdrucks und als Sängerin gleicherweise bedeutend. Die Eurydike ist unter ihren vielen schönen Rollen eine der schönsten. Margarete Klose war ein Orpheus von Format; sie muß auf ihre Aussprache (die Endsilben!) mehr achten. Ein Gipfel des Abends wurde ihre Arie: „Ach, ich habe sie verloren". Maria Cebotari stand als prachtvoll singender Amor auf der Bühne wie aus einem alten Bilde heraus lebendig geworden.

Thomas Beecham wurde auch mit seiner Wiedergabe von Mozarts „Entführung aus dem Serail" stürmisch gefeiert. Er ist bei Mozart ein anderer, kraftvoll und doch stets voller Rücksicht auf die Sänger musizierender Dirigent. Bei der Neueinstudierung hat man die schönen Bühnenbilder von Aravantinos beibehalten. Auch die Besetzung war bis auf Erna Berger, eine ausgezeichnete Constanze, schon bekannt. Ivar Andresen ist als Osmin verkörperter Humor und Helge Roswaenge kann als Belmonte in seiner Kultur des Mozartgesanges schwerlich übertroffen werden.

Herbert Gerigk.

Bamberg: An der Stätte von Hoffmanns Bamberger Wirksamkeit, dem architektonisch entzückenden Stadttheater, kam zum Gedenken für den Meister eine Reihe von Aufführungen der „Aurora" heraus, die jedem großen Theater zu hoher Ehre gereicht hätte.

Direktor Hans Forstner hat damit dem lange verkannten und übersehenen Komponisten Hoffmann einen Ehrendienst gezollt. In bezug auf Ausstattung (Bühnenbilder Walter Storm) und musikalische Gestaltung waren erste Kräfte eingesetzt. Irma Koster-Stuttgart als Aurora, Paula Kapper und Dr. Heinz Allmeroth, beide ebenfalls vom Stuttgarter Nationaltheater, als „Prokris" und „Kaphalos", dazu Wilh. Bauer-München (Polybios", Hermann Guttendobler-Nürnberg und Alfred Leubner-Koburg (Erechtheus) gewähr-

leisteten neben der heimischen Freya von Poschinger, die vertretungsweise die Prokris sang und Paul Romanoff (Phylarros), eine durchweg vollendete Wiedergabe des Werkes, dessen musikalische Leitung in den Händen von Kapellmeister Arthur Zapf stilsichere Betreuung fand.

Auch diese Aufführungen zeigten wieder deutlich, daß in „Aurora" ein meisterliches Werk noch brach liegt, das im vollsten Sinne des Wortes dankbarste Volksoper, besonders wegen des Reichtums an einprägsamer Melodik und schwungvollster Prägung der musikalischen Struktur ist.

Lukas Böttcher.

Gladbach-Rheydt: „Die große Attraktion". Unbefrachtet mit jener schablonenhaften Sentimentalität, die in der Gattung Operette den guten Geschmack verdirbt, ist „Die große Attraktion" ein Gewinn für das Theater. Christian Eckelmann stellt den Aufstieg einer Varietekünstlerin vom Rummelplatz auf die weltbedeutenden Bretter mitten hinein in den Alltag des Jahrmarktbetriebs. Seine Typen sind derbe Figuren, die das Herz auf dem rechten Fleck haben. Aber auch die Liebhaber der schönen Helena, ein spleeniger Amerikaner und ein deutscher Forstassessor, sind keine schmachtenden Anbeter, sondern frische Draufgänger mit Charakter. Die Heldin weicht dem Ansturm des jungen Amerikaners mit Grazie aus, um dann in der Zuneigung zu dem Forstassessor die große Liebe zu erleben. Sie entsagt der Bühne und heiratet in das „Glück im Winkel". Auch die Musik von Ernst Boecker ist nicht über den Allerweltsleisten gezogen. Sie hat zügige Nummern, die unmittelbar einschlagen, aber der Gassenhauer ist abgemeldet. Vieles läuft schwerelos wie flüssige Konversation dahin, ausgenommen eine Hinterhausmoritat eines greisen Drehorgelspielers, die die Grenzen der Rührseligkeit streift. — Die Uraufführung im Rheydter Stadttheater, von Helene Gliewe in einen phantasievollen Rahmen gestellt, von Paul Hagen-Stiller spritzig inszeniert und von Werner Franz schwungvoll dirigiert, fand herzlichen Beifall, der sich in erster Linie auf die anmutige Irmely Kalay in der Titelrolle konzentrierte.

F. W. Herzog.

Nürnberg: Unserer Oper ist durch die kürzlich erfolgte Erhebung zum Festspieltheater eine erhöhte Verpflichtung erwachsen. Die Stadt der Reichsparteitage ist damit auch künstlerisch in eine vorgeschobenere Stellung aufgerückt. Der Aufschwung, den unser Opernhaus in den letzten Jahren unter der Leitung von Dr. Johannes Maurach genommen hat, spiegelt sich nach außen hin schon in einer Steigerung der Besucherziffer. Um 15 vom Hundert hat die Zahl der Platzmieter zugenommen, um 25 vom Hundert wurde die Zahl der von der KdF. und der NS.-Kulturgemeinde abgenommenen Vorstellungen erhöht und den größten Erfolg hatte die Gründung der Jugendbühne, die dank der Mitarbeit der HJ. zu einer Verdoppelung der Jugendvorstellungen führte. Dieser bedeutsame Aufschwung erstreckt sich in nicht geringerem Grade auch auf die künstlerische Leistung. Der Spielplan wurde in den letzten Monaten auf ein Tempo gebracht, das gewiß eine sehr konzentrierte Arbeitsleistung voraussetzt. Erfreuliche Berücksichtigung fand auch in dieser Spielzeit wieder das Gegenwartsschaffen.

So konnten auch wir uns überzeugen, daß Werner Egks „Zaubergeige" den bis jetzt überzeugendsten Vorstoß zur neuen deutschen Volksoper darstellt. Die Nürnberger Aufführung, die im Zeichen der überragenden Inszenierungskunst Rudolf Hartmanns (Staatsoper Berlin) stand, bot erneut Gelegenheit, die überlegenen musikalischen Fähigkeiten Alfons Dressels zu bewundern. Mit viel Fantasie löste auch Heinz Grete die dankbaren bühnenbildnerischen Aufgaben. Das solistische Ensemble (H. Daniel, Irma Handler und Trude Eipperle) zeigte sich von der Regiekunst des Gastes sichtlich in seinen Leistungen inspiriert. Dankbar wurde auch ein unterhaltsamer Abend mit Rezniceks Einakter und M. de Fallas Ballettpantomime „Der Dreispitz" entgegengenommen, der vor allem das ungewöhnliche choreographische Können unseres Ballettmeisters Hans Helken in Erscheinung treten ließ. Bernhard Conz gab diesen beiden launigen Kurzopern einen zügigen Ablauf. — Ein Erlebnis, das noch lange in uns nachklingen wird, war die Neueinstudierung des „Armen Heinrich" von Pfitzner. Die Inszenierung, für die der Meister selbst gewonnen worden war, beglückte durch die innere Durchdringung des Darstellerischen und durch ihre Einstellung auf das Wesenhafte. Alfons Dressel hat als musikalischer Sachwalter aufs neue gezeigt, daß er nicht nur ein glanzvoller technischer Könner sondern vor allem ein Musiker ersten Formates ist. Die solistische Überraschung des Abends war Annelies Schäfer als Agnes.

Unter den verschiedenen Neueinstudierungen von Standopern verdient der in vortrefflicher Besetzung herausgebrachte „Freischütz" hervorgehoben zu werden. Generalintendant Dr. Maurach führte selbst Regie, die Vorbildliches leistete. Die musikalische Leitung hatte Bernhard Conz. Ein Wagnis, das mit viel ehrlicher und ernster

Arbeit vorbereitet worden war, blieb eine Neueinstudierung des „Rheingold". Vor allem war die Regie gezwungen, mit Notlösungen zu arbeiten (so mußten die Verwandlungen hinter geschlossenem Vorhang vor sich gehen, wodurch die Musik zur Zwischenaktmusik degradiert wurde). Das Schwergewicht fiel somit auf die musikalische Leistung des Ensembles, das mit Josef Hermann (Wotan) und W. Schmid-Scherf (Alberich) hochwertig besetzt war. Auch an Faschingsgaben hatte man gedacht: Rossinis frisch dahinwirbelnden „Barbier von Sevilla" und Sullivans burlesken „Mikado".

Willy Spilling.

Weimar: Nach der erfolgreichen Rigoletto-Aufführung mit Willy Domgraf-Faßbaender brachte das Deutsche Nationaltheater erst für die Nordischen Theatertage eine Neuigkeit heraus. Kurt Atterbergs Oper „Flammendes Land" ist zwar die Handlung betreffend kein nordisches Werk, denn das Geschehen spielt um 1525 am Rhein. Zudem ist der Komponist als langjähriger Schüler Max von Schillings zutiefst mit dem Wesen deutscher Musik verwandt und vermag deshalb zu seinem dreiaktigen Werk eine Musik zu schreiben, die in ihrem untermalenden, dekorativen Charakter und in ihrem Verhältnis zur Handlung kaum einen Wunsch offen läßt. Für eine stilgerechte Aufführung setzte sich das Opernensemble des Nationaltheaters mit großer Hingabe ein. Unter den Hauptdarstellern müssen Rudolf Lustig (Martin Scharff), Gertrud Grimm-Herr (Herzogstochter Rosamund), Carl Heerdegen (Jost der Hundheimer) und die treffliche Karikatur des Gerichtsschreibers Knipperlein durch Fritz Stauffert ganz besonders lobend vermerkt werden. Ganz ausgezeichnet und erfindungsreich waren die Bühnenbilder Robert Stahls. Die musikalische Leitung hatte Carl Ferrand. Günther Köhler.

Konzert

Berlin.

Sechs Konzerte mit dem Landesorchester gibt Prof. Dr. Peter Raabe in diesem Winter in der Hochschule für Musik. An jedem dieser Abende kommen auch zeitgenössische junge Musiker zu Worte, zuletzt der Österreicher Joh. Nep. David mit seiner Partita für Orchester. Das Werk hat bisher überall stärkste Beachtung gefunden, weil es eine Musik von gedanklicher Tiefe und satztechnischer Meisterschaft, vor allem aber von ausgeprägter polyphonischer Struktur ist. David imitiert nicht wie so mancher junge Komponist lediglich die alten Formen, sondern seine Partita ist echt polyphon empfunden und gestaltet. Dabei bleibt sie klanglich klar, und selbst die große Fuge des dritten Satzes wächst organisch aus dem meisterhaften Werk heraus. In Peter Raabes eindringlicher Wiedergabe errang das Werk einen ehrlichen, starken Erfolg. Helmuth Zernick, der Konzertmeister des Landesorchesters und Träger des Musikpreises der Stadt Berlin, zeigte an dem gleichen Abend an Beethovens Klavierkonzert, wie sich seine Begabung zu reifem Können entwickelt hat.

Den musikalischen Morgenfeiern im Schillertheater strömt jedesmal eine erfreulich zahlreiche Zuhörerschaft zu. Fritz Zaun bietet hier an der Spitze des zu schönster klanglicher Geschlossenheit entwickelten Landesorchesters Vortragsfolgen von besonderem Wert und Reiz. Ein Querschnitt durch dir nordische Musik machte die Hörer mit einer Kunst bekannt, die enge Berührung mit Heimat und Volkstum immer quellfrisch erhalten hat. Die Finnen Armas Järnefelt und Jean Sibelius, der Schwede Kurt Atterberg und der Däne Carl Nielsen wurden in einer lebensvollen Wiedergabe als Meister einer kraft- und klangvollen Orchestersprache erlebt. Hermann Hoppe, dem nordische Musik Herzenssache ist, spielte Griegs a-Moll-Klavierkonzert. Ein weiteres Morgenkonzert führte von dem italienischen Barockmeister Locatelli zu Respighis „Römischen Quellen" und brachte als besondere Kostbarkeit Bizets „Kinderspiel-Suite", ein in seiner Art geniales Werk orchesteraler Feinkunst.

Otto Winkler, der junge Kapellmeister der Württembergischen Staatstheater in Stuttgart, der zum ersten Male in Berlin dirigierte, hatte für sein Konzert in der Philharmonie ein ungewöhnliches Programm aufgestellt: er brachte Uraufführungen klassischer und Erstaufführungen zeitgenössischer Werke. Die zweisätzige D-Dur-Ouvertüre von Mozart, die Professor A. Sandberger ebenso wie die E-Dur-Sinfonie Nr. 6 von Haydn nach ihrer erst kürzlich erfolgten Auffindung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat, fügt dem Bilde des jungen Mozart keine wesentlich neuen Züge hinzu, bestätigt aber in der gefühlvollen Einleitung und dem reizvollen Nachsatz die musikalische Eigenart des 22jährigen vor „Idomeneo" und „Entführung". Stärker in musikalisches Neuland und, wie Sandberger ausführt, in Beethovensche Bezirke führt die Haydn-Sifonie, ein melodisch und thematisch gleich ausgewogenes Werk mit einem köstlichen Variationensatz über ein französisches Rokokothema. Ewald Straessers Es-Dur-Sinfonie, ein aus bester deutscher Tradition der Romantik erwachsenes Werk, fand lebhafte Zustimmung. Desgleichen das B-Dur-

Klavierkonzert von Arthur Kusterer, dem bekannten Opernkomponisten, der als Lehrer an der Berliner Hochschule für Musik tätig ist. Der Komponist spielte sein Werk selbst und brachte die vier suitenartigen Sätze, die eine von barocken Impulsen getragene Bewegungsführung mit formaler Klarheit verbinden, zu starker Wirkung.

Unter den großen Orchesterkonzerten nahm das Furtwängler-Konzert für das Winterhilfswerk eine besondere Stellung ein. Durch die Anwesenheit des Führers und zahlreicher maßgeblicher Persönlichkeiten aus allen Gliederungen von Staat und Partei sowie aus allen Gebieten des öffentlichn Lebens wurde das Ereignis dieses Abends weithin sichtbar unterstrichen. Das musikalische Berlin feierte nach langer Pause Wilhelm Fortwängler in enthusiastischen Kundgebungen, die sowohl Ausdruck der Wiedersehensfreude waren als auch des Dankes für die geniale Dirigentenleistung. Webers Freischütz-Ouvertüre, Brahms' 4. Sinfonie und Beethovens Siebente — das war ein bekanntes Furtwängler-Programm. Aber in dieser ungeheuer intensivierten, ekstatischen und doch kraftvoll gesammelten Wiedergabe erschien alles neu, und auch das Ungewohnte wurde zum mitreißenden Erlebnis. Die Philharmoniker wuchsen unter diesem gestaltenden Willen über sich selbst hinaus. Der Beifallsjubel kannte keine Grenzen.

Unter den Kammermusikabenden verdient ein Konzert des in Berlin gern gesehenen Kölner Prisca-Quartetts besondere Erwähnung, denn es machte mit zwei erfreulichen zeitgenössischen Kammermusikwerken bekannt. Das erstaufgeführte Streichquartett Nr. 3 von Leopold von der Pals ist von ausgeprägter stilistischer Eigenart, klar und straff in Thematik und Durchführung. Auch Gerhart von Westermanns dreisätziges c-Moll-Quartett darf besondere Beachtung beanspruchen, da es musikantischen Schwung mit sicherer handwerklicher Könnerschaft verbindet. Die Klangkultur der vier Meisterspieler errang bei den Werken einen starken Erfolg.

Wie immer standen die Abende unserer namhaften Vokal- und Instrumentalsolisten im Zeichen oft bewährter Leistungen und eines dem Können und den berühmten Namen entsprechenden Publikumserfolges. Daneben sind eine Reihe von Konzerten zu registrieren, in denen sich der künstlerische Nachwuchs erprobte oder die sich durch eine besondere Programmgestaltung von dem Üblichen abhoben. Dazu gehörte der Nordische Volksliederabend, den die geschätzte Altistin der Volksoper, Moja Petrikowski, in der Singakademie gab. Man hört sonst wohl einmal einzelne dieser Lieder hin und wieder in Konzerten, aber eine so umfassende und charakteristische Auswahl wird kaum je geboten. „Stimmen der Völker im Lied" — dieser altbekannte Begriff erhielt hier einen neuen Klang, denn die zu Worte kamen, waren Völker, die alle in derselben Rasse wurzeln. Doch wurde gerade die künstlerische Mannigfaltigkeit in der durch die Blutsverwandtschaft gegebenen Einheit zum Erlebnis. Herbe englische Volkslieder aus der Zeit der Königin Elisabeth, keltische Volkslieder aus Schottland und Irland, ein jodelnder finnischer Hirtenlockruf, ferner schwedische, norwegische, isländische und innige deutsche Lieder gaben Einblick in eine Volkskunst, in der von jeher die stärksten Seelenkräfte der nordischen Rasse ihren Ausdruck fanden. Die Künstlerin, deren Vortrag jeglicher Effekthascherei abhold war, erklärte die Eigenart der Lieder vor jeder Gruppe. Die Freitagnachmittagskonzerte im Meistersaal, in denen durch die Initiative der Reichsmusikkammer jungen Künstlern Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten gegeben wird, haben bisher manches erfreuliche Ergebnis gezeitigt. Der Grundsatz einer möglichst strengen Auswahl unter den Anwärtern gewährleistet ein bestimmtes Maß an technischem Können und Musikalität, hinzu kamen einige bemerkenswerte Ansätze zu wirklicher Gestaltung. Die Programme sind naturgemäß weniger auf eine besondere musikalische Linie als auf vortragliche Zweckmäßigkeit abgestimmt, aber weitaus die meisten hatten gerade auf diesem Anfängerpodium den Ehrgeiz, ihr Können in schwierigen, oft noch dazu ausgesprochen undankbaren Stücken zu zeigen, ein Zeichen, daß unter den jungen Künstlern verantwortungsbewußt strebende Kräfte am Werke sind. Dazu gehörte z. B. Erich Flinsch, ein Pianist, der über die schon sicher beherrschte Technik in die Bezirke geistiger Gestaltung vorzudringen sich bemüht. Sein Schumann-Spiel erschien hoffnungsvoll. Der Bariton Curt Gester pflegt vorerst noch eine möglichst gleichmäßige Gesangslinie. Hier hätte eine wirkliche Belebung des Vortrages einzusetzen. Auch bedeutet die allzu offen genommene Höhe eine Gefahr. Der Cellist Hans Hagen ließ in einer Sonate von Locatelli alle Künste seines Instrumentes spielen, vernachlässigt aber noch die Klarheit und Bestimmtheit des Tones. Kurt Woyroth wurde Schumanns „Carneval" mehr von der virtuosen Seite her gerecht, doch scheint sich hier ein echt musikalisches Talent heranzubilden. Helmuth Vost konnte in einem publikumswirksamen Cello-Konzert von Georg Goltermann seine weit entwickelte Technik und einen edlen Ton zeigen, der durch einen dyna-

misch belebten und geistig eindringlichen Vortrag echtere Wirkung erhalten würde. Petronella Bosers Alt hat ein warmes Timbre und ein namentlich in der Tiefe ergiebiges Volumen. In Liedern von Hugo Wolf und Josef Haas kam auch ein ansprechend schlichter Ausdruck zur Geltung, der jedoch vorläufig noch durch eine verbesserungsbedürftige Aussprache gehemmt wird. Einem jungen Pianisten, dessen Können bereits weitgehend seinem musikalischen Gestaltungswillen entspricht, lernte man in Ferry Gebhardt kennen, der namentlich bei Mozart und Schubert seine reichen Entwicklungsmöglichkeiten zeigte. Auch der Geiger Otto Kirchenmaier gehört zu den Begabungen, die Aufmerksamkeit verdienen. Sein flüssiges, schwungvolles und technisch sicheres Spiel ist von einer inneren Spannung erfüllt, die mehr nach der dramatischen als nach der lyrischen Seite neigt. Seine Wiedergabe von Pfitzners h-Moll-Violinkonzert war eine erstaunlich reife Leistung. Hermann Killer.

Im Meistersaal gaben Willy und Meta Heuser einen Violin-Sonatenabend. Über ihre künstlerischen Fertigkeiten hinaus, die sie an der Sonate in A-Dur von W. A. Mozart und an der Zweiten Großen Sonate op. 121 von Robert Schumann bewiesen, fanden die beiden Künstler starken Widerhall mit ihrem Einsatz für neuere Werke. Die nicht ganz unproblematische Suite im alten Stil op. 93 von Max Reger gab Einblick in die musikalischen Tiefen des Gemüts, sowohl ihres Schöpfers als auch ihrer Interpreten. Als Berliner Erstaufführung hörte man die Zweite Sonate op. 20 für Violine und Klavier von Kurt Thomas, die vor vier Jahren entstanden und dem Thomaskantor Karl Straube zugeeignet ist. Der Stil Regers lebt in ihr, mit einfacheren Mitteln dargestellt. Beide Interpreten trugen diese Sonate wie auch die anderen Werke des Abends mit feiner Geschmackskultur vor.

Im Beethovensaal gastierte die elsässische Altistin Louise Debonte. Der erste Teil der Vortragsfolge, den die Leiterin der Gesangsklasse am Straßburger Konservatorium brachte, umfaßte Lieder altitalienischer Meister. Nach Liedern von Johannes Brahms sang sie Balladen von Debussy und als Erstaufführung vier Lieder von Gaubert. Louise Debonte meisterte das anspruchsvolle Programm mit stimmlicher Kultur und einem ausgeprägten Sinn für die Stilunterschiede der zu interpretierenden Komponisten. Professor Michael Raucheisen am Flügel war ihr ein wertvoll unterstützender Begleiter.

Gerhard Hüsch, von Udo Müller mit biegsamster Anpassungsfähigkeit begleitet, bekundete mit seinem Liederabend im Beethovensaal eine gesunde Musikalität. Den Höhepunkt des Programms bildete die im Konzertsaal selten gehörte Ballade „Der Taucher".

Im zweiten Abend seiner den Werken Franz Liszts gewidmeten Aufführungsreihe brachte der belgische Pianist Walter Rummel im Beethovensaal Klavierwerke aus der Weimarer Schaffensperiode. Im Mittelpunkt des Abends stand die große Sonate in h-Moll, die der Pianist überragend gestaltete. Auch von den Darstellungen der übrigen Werke der Vortragsfolge kann man nur in Superlativen sprechen.

Rudolf Sonner.

Neue Musik
in der Musikwoche der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik.

Die Musikwoche der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik ließ erkennen, daß sich in der Musik die schöpferischen Kräfte in einheitlichem Geiste sammeln. Immer klarer werden die neuen Formen sichtbar, die in ihrer Grundhaltung den Anforderungen unserer Zeit entsprechen und sich in die kulturpolitische Linie des Nationalsozialismus eingliedern. Diese Musik weist fast in jeder Beziehung von der bisher gewohnten Konzertmusik ab. Sie ist für den bestimmten Gebrauch geschrieben: für Veranstaltungen auf dem Thingplatz, für Feierstunden, für das gemeinschaftliche Musizieren in der Schule oder im Haus, für Spiele im Freien usw.
Bach und Händel, überhaupt die polyphone Barockmusik, sind ihre formalen Vorbilder. Aber soweit sie nicht im Schema erstarrt, sondern sich dem Geist unserer Zeit im tiefsten Wesen anpaßt, ihn zu gestalten und zu formen versucht, weißt sie in musikalisches Neuland, läßt sie bereits grundlegende neue Stilformen erkennen. So z. B. Armin Knabs Chorwerk „Das heilige Ziel", dessen dichterische Grundlage Hymnen Hölderlins bilden. Hier prägt sich das Bild des deutschen Menschen in der Haltung edlen Griechentums aus. In feiner deklamatorischer Nachzeichnung hat Armin Knab hierzu eine Musik geschrieben, die trotz ihrer polyphonen Grundhaltung neuklassische Bestandteile aufweist, und so dem Text angepaßt ist.
Der erste Abend brachte außer diesem Werk Heinrich Spittas Musik für Streichorchester Werk 41 zur Aufführung. Hier nimmt die große Linie, die

bewußte Abkehr vom Effekt und umgekehrt die sorgfältige Ausarbeitung melodischer und rhythmischer Werte gefangen.

Der zweite Abend der Musikwoche war der Hausmusik gewidmet. Man bekam von Studierenden des Seminars für Privatmusikerziehung unter Mitwirkung von Bläsern des Deutschen Opernhauses Kompositionen zu hören, die eine erfreuliche Bereicherung der Haus- und Schulmusik bedeuten. Neben Walter Reins mit feiner Satztechnik geschriebenen Kantate „Der Pfalzgraf an dem Rhein" und seiner Spielmusik „Innsbruck, ich muß dich verlassen", gefiel vor allem „Die kleine Musik" von Gerhard Maaß nach plattdeutschen Volksweisen. Eugen Bieders dreistimmige Spielmusik, Erich Thabes Klaviervariationen und eine Suite für drei Instrumente von Joachim Reuß vervollständigten das mit großem Interesse aufgenommene Programm des Abends.

Hugo Distlers Kampf- und Trutzlied „Wach auf, du Deutsches Reich", eine kunstvoll gearbeitete Motette für vierstimmigen a-capella-Chor wurde vom Chor der Hochschule unter Leitung Eugen Bieders äußerst charakteristisch wiedergegeben. Distlers Orgelmusik entspringt gleichfalls der überlegenen Meisterung des polyphonen Stils. In der Stunde der Jugendmusik trat die Charlottenburger Jugendmusikschule, die die Jugend zum lebendigen Erfassen aller musikalischen Formen hinführen will, erstmalig vor die Öffentlichkeit. Hier hörte man Hugo Distlers Kantate „Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst".

Den festlichen und weihevollen Ausklang der Musikwoche brachten zwei Feierstunden, gestaltet von der Hitlerjugend und von der Hochschulwettkampfgruppe des NSD.-Studentenbundes im Rahmen des Reichsberufswettkampfes der deutschen Studenten. In der Feierstunde zum Tag der nationalen Erhebung und in der Morgenfeier der Hitlerjugend „Über allem steht das eine Reich" gab es eine Reihe von Musikwerken zu hören, die die schöpferischen Kräfte unserer jüngsten Komponistengeneration offenbarten: Heinrich Brühls „Hymnische Musik", Jens-Jürgen-Rohwers Musik zu „Wer den Tag ermessen will". Günther Vogels „Festliche Musik für Orchester", die Musik über „Wer jetzig Zeiten leben will" von Joachim Reuß und die Hymne „Erfülle dich mein Volk" von Otto Spar. G. Schultze.

Bergliot Ibsen-Björnson, die berühmte norwegische Sängerin, eine begeisterte und aufrichtige Freundin des Nationalsozialismus, sang zum Besten des Winterhilfswerkes des deutschen Volkes. Ergriffen und hingerissen lauschten die zahlreichen Bewunderer ihrer Kunst in der Hohenzollernkirche ihrer herrlichen Stimme. Wunderbar ergreifend gestaltete sie Gesänge von Silcher, altdeutsche Kirchenlieder und Lieder Griegs. Cellovorträge Paul Grümmers und das Orgelspiel Karl Linders bereicherten dieses wertvolle Konzert.

Eine andere bedeutende nordische Sängerin, die schwedische Sopranistin Ingeborg Berg, lernte man in einem Konzert in der schwedischen Kirche kennen. Diese Sängerin besitzt schönes Stimmmaterial, eine sorgfältige Ausbildung und eine in die Tiefe gehende Vortragskunst. Besonders eindringlich gestaltete sie Lieder nordischer Komponisten. Edgar Homuth begleitete anschmiegsam und abgetönt.

Lotte Veit-Einbeck setzte sich gleich erfolgreich im Bechsteinsaal für Händel-Arien und für das lyrische Lied ein. Ihre Stimme ist vor allem in der Tiefe wohlklingend. Waldemar von Vultee begleitete mit Sorgfalt.

Der Pianist Rudolf Mosler beeindruckt durch seine liebevolle und charakteristische Gestaltung. Fast schwärmerisch geht er den Schönheiten der melodischen Linie nach. Er setzte in seinem Konzert im Beethovensaal sich für eine Uraufführung, die Sonate f-Moll von Kurt Stiebitz, ein, die, wenn auch uneinheitlich in der geistigen Haltung, doch wegen ihrer sauberen Verarbeitung Beachtung verdient.

Bruno Kretschmayer, ein junger Pianist, veranstaltete einen Chopin-Abend. Gleich die anspruchvollsten Werke Chopins, dessen h- und b-Moll-Sonaten, hatte er auf sein Programm gesetzt. Seine leidenschaftliche Gestaltung gefiel.

Auch Günther Plagge, der einen eigenen Klavierabend in der Hochschule gab, rechnet unter den jüngeren Kräften zu den vielversprechenden Pianisten. Beethovens „Appassionata" gab ihm Gelegenheit, sein technisch sauberes Klavierspiel zu zeigen.

Der Cellist Joachim Loeschmann gehört zu jenen Musikernaturen, die man gerade bei Cellisten öfters findet, und deren Spiel wunderbar verinnerlicht in sich gekehrt ist. Diese Art Vortrag, gepaart mit einer vorbildlichen Technik, gab der Grieg-Sonate a-Moll, einem der Werke nordischer Musik, die würdige Deutung. Das Zusammenspiel mit Rolf Albes, der an diesem Abend die Klavier- und Cembalo-Begleitung übernommen hatte, war ausgeglichen.

Fünf durch eine Kommission der Reichsmusikkammer ausgewählte Kammermusikwerke von Stu-

dierenden der Staatlichen Hochschule für Musik kamen zur Aufführung. Erfreulich gut ist das handwerkliche Können dieser jungen Nachwuchsgruppe, unter der sich zwei besonders starke Begabungen befinden: Erich Thabe und Walter Felix.

Die Aufführung des Oratoriums „Der Messias" in der Hochschule für Musik durch den Berliner Volkschor war das Abschiedskonzert für den Begründer und langjährigen Leiter des Chores Ernst Zander, der noch einmal seinen Chor straff und anfeuernd zusammenhielt. Die Sorgfalt der Aussprache, ein guter Stimmgruppenausgleich, sowie die Einsatzbereitschaft jedes Chormitgliedes sind hervorzuheben. Unter den mitwirkenden Solisten ragte der Bassist Albert Fischer hervor.

Gerhard Schultze.

Bremen: Die Bremer Philharmonische Gesellschaft sucht einen Dirigenten als Ersatz für den aus Gesundheitsrücksichten zurückgetretenen, verdienstvollen G. M. D. Prof. Ernst Wendel. Eine Reihe auswärtiger Orchesterleiter wurde deshalb zu Probegastspielen eingeladen. Das fünfte der zehn Doppelkonzerte der Philharmonischen Gesellschaft dirigierte Dr. Wilhelm Buschkötter, der erste Kapellmeister des Stuttgarter Reichssenders. Er ist bekannt als ein wagemutiger Vorkämpfer der lebenden Musikergeneration. So brachte er nach Bremen die zweite Sinfonie (in d-Moll) des jungen Komponisten Ernst Gernot Klußmann mit. Schon die erste, 1934 entstandene Sinfonie Klußmanns weckte große Hoffnungen. Sie wurden durch die Bemer Uraufführung der zweiten vollauf bestätigt. Hier ist eine noch leidenschaftlichringende Musikervollblutnatur am Werk. Sie schafft mit allen Mitteln unserer heutigen Instrumentaltechnik, klanglich in klarer, wenn auch stark gelockerter tonaler Fassung, vor allem aber mit starker Erfindungs- und Gestaltungskraft aus origineller Begabung heraus.

Ein Ereignis für Bremen war die mit großer geistiger Energie zu ergreifender Einheit zusammengefaßte Aufführung von Hans Pfitzners „Romantischer Kantate von Deutscher Seele" durch Hermann Abendroth. Unter seiner von ungeheurer Willenskonzentration getragenen Führung erhielt das Werk eine in der Stimmung und in der seelischen Struktur grandios geschlossene Einheit, die eine erschütternde Wirkung ausübte. Pflitzner wurde bislang in Bremen mit kühler Hochachtung gemieden. Mit dieser Aufführung hat Pfitzner unser sonst so konservatives Publikum endgültig gewonnen.

Gerhard Hellmers.

Breslau: Ein für das Breslauer Musikleben bedeutungsvolles Ereignis war ein Konzert der Breslauer Singakademie, das erste, das Professor Boell, der Direktor der neugegründeten Schlesischen Landesmusikschule, vorbereitet hatte und leitete. Die Singakademie hat unstreitig eine große Vergangenheit; ob sie Zukunft hat, das muß sich jetzt entscheiden. Es ist ein Umbau und ein Aufbau notwendig. Das ist eine Angelegenheit, die sich nicht nur im Innenleben der Vereinigung vollzieht. Es gilt, die Singakademie zum Musikleben der Stadt in Beziehung zu setzen. Mehr noch als die Oper hatte die Singakademie „ihr" Publikum. Es ist natürlich, daß ein erheblicher Teil der Laienhörer vor den großen Chorwerken, die die Singakademie aufzuführen die Pflicht hat, eine gewisse Scheu empfindet. Und doch muß sie durch geeignete Werbung und durch überlegte Auswahl der Werke herangezogen werden. Das ist die Zukunftsaufgabe des neuen Leiters. Boell begann mit einer Bachkantate (Herr, wie du willst, so schick's mit mir) und ließ ihr Bruckners Messe in f-Moll folgen. Bachkantaten hören wir hier — um ihres liturgischen Charakters willen — lieber in der Kirche als im Konzertsaal. Dieser Auffassung des Publikums läß sich nichts Stichhaltiges entgegensetzen. Kantate und Messe waren vorzüglich geübt, der Chor sang sicher, schön und mit sichtlicher Hingabe.

Ein anderer gemischter Chor, der Spitzersche Gesangverein, führte die „Schöpfung" unter Leitung von Dr. Heribert Ringmann sehr eindrucksvoll auf. Der Chorklang dieses Vereins besticht infolge der sehr starken Besetzung der Männerstimmen durch eine eigenartig reizvolle Farbe, heute eine Seltenheit.

In jüngster Zeit gab es hier zwei Uraufführungen. Im Reichssender Breslau wurde die im Auftrage des Senders komponierte Sinfonie in d-Moll von Fritz Reuter und in einem von Hermann Behr geleiteten Volkssinfoniekonzert eine Suite von Hans Georg Burghardt gespielt. Burghardt ließ sich durch Hegels Eleusis Dichtung und durch

die Schillersche Ballade „Die Kraniche des Ibykus" anregen. Man hört eigenartige Gedanken, klug berechnete Instrumentationseinfälle. Ein ausgereiftes Werk ist die Suite nicht, mehr ein Versuch. Reuters Sinfonie fesselt nicht nur durch das Thematische, sie ist in flüssigem Stile geschrieben, voller Leben, reich an Gegensätzen und doch einheitlich. Ein meisterliches Stück.

Rudolf Bilke.

Wuppertal: Durch die „Westdeutsche Sing- und Sprechchor-Gemeinschaft" (Wuppertal-Essen) gelangte in Elberfeld ein neues Werk des Wuppertaler Komponisten Kurt Lißmann zur Uraufführung, in dem in melodramatischer Form drei Abschnitte der „Edda" für Sprechchor, Einzelsprecher und großes Orchester behandelt werden. Lißmann hat vor allem durch Chorkompositionen, von denen nicht alle gleichwertig waren, unter denen jedoch manche durch eigenen Klang fesselten, auf sich aufmerksam gemacht. In seinem neuen Werk, das das germanische Schicksalsbild der Edda mit den Gesängen vom Weltwerden, von der Weltesche und vom Weltuntergang heraufbeschwört, geht es ihm darum, den mythischen Charakter der eddischen Verse durch hinzutretende Musik zu vertiefen. Lißmanns Musik sucht dem Gehalt des altnordischen Epos nicht etwa programmusikalisch, sondern durch einen einfachen akkordisch harten Klangstil zu entsprechen, der im Orchester die Bläser bevorzugt. Die Gesamtwirkung bleibt jedoch nicht ohne Zwiespalt; bereits im „Hörbild", in dem sich gesprochenes Chorwort und Musik nicht ungezwungen zusammenfassen lassen, setzt eine Problematik ein, die aus der ästhetischen Zwischenform des Melodrams wohl auch kaum zu tilgen ist. Die Aufführung durch den von Hans Sievert geleiteten Sprechchor und das verstärkte Wuppertaler Kammerorchester brachte dem Komponisten einen lebhaften Erfolg ein. Alte Sing- und Spielmusik von Schein, Fasch und Mozart war der Uraufführung vorausgegangen.

Wolfgang Steinecke.

* Zeitgeschichte *

Neue Universitäts-Orgel in Freiburg i. Br.

Für den Neubau der abgebrannten Aula der Universität Freiburg i. Br. hat der amerikanische Lektor an der Universität, Dr. Matthew Taylor Mellon, ein Neffe des bekannten ehemaligen Finanzministers der Vereinigten Staaten, eine wertvolle Orgel gestiftet, die in 3 Werken zusammen 40 Register umfaßt.

In dieser Stiftung kommt eine Seite der kulturellen Verbundenheit zwischen beiden Ländern zum Ausdruck, die um so bedeutsamer ist, als in dem Musikleben Amerikas seit je germanischer und romanischer Einfluß um die Vorherrschaft ringen und die Erneuerungsbewegung auf dem Gebiet der deutschen Orgelkunst noch verhältnismäßig unbekannt geblieben ist und sich drüben noch wenig hat auswirken können. An dieser Bewegung zur Erneuerung des Klangideales der deutschen Orgel aus den künstlerischen Kräften ihres geschichtlichen Erbes haben die führenden jüngeren Orgelkomponisten, Organisten und Orgelbauer — Künstler, Wissenschaftler und Techniker — gemeinsamen Anteil.

Die neue Orgel der Universität Freiburg i. Br. bezeichnet einen Markstein auf dem Wege der deutschen Orgelbewegung. Sie ist unter Sachberatung und Mitwirkung des Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität, Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, durch die Firma E. F. Walcker & Cie., Orgelbauanstalt in Ludwigsburg (Inhaber Dr. h. c. Oscar Walcker), erstellt worden. Im Rahmen einer akademischen Morgenfeier wurde die Orgel am 14. Februar durch Karl Matthaei (Winterthur) eingeweiht mit einem Programm alter Meister unter Leitung von Professor Gurlitt, des geistigen Vaters der von der Freiburger Praetorius-Orgel (1921) ausgegangenen deutschen Orgelbewegung. Die Feier wurde zum Teil durch Rundfunk übertragen.

Wilhelm Rode 50 Jahre alt

Generalintendant Wilhelm Rode vom Deutschen Opernhaus, Berlin, beging am 17. Februar seinen 50. Geburtstag. Der gefeierte Künstler erhielt vom Führer die Goethe-Medaille verliehen und der Reichssender Berlin führte anläßlich des Geburtstages ein Festkonzert durch, in dessen Mittelpunkt Wilhelm Rode als Sänger stand. Die künstlerische Leitung hatte Artur Rother. Rode, der seit 1924 Kammersänger ist, wurde April 1934 zum Intendanten des Deutschen Opernhauses berufen, wo er sich namentlich auch als Regisseur neben seinem sängerischen Auftreten mit größtem Erfolg betätigt hat. Juli 1935 erhielt er die Ernennung zum Generalintendanten; im November 1935 wurde er Mitglied des Reichskultursenats.

Musikpreis der Stadt Düsseldorf

Düsseldorf, die Kunststadt des Westens, verteilt alljährlich den Musikpreis der Stadt Düsseldorf. Der Musikpreis beträgt 5000.— RM. und wird für eine arteigene deutsche Komposition verliehen.

Für das Jahr 1937 wird der Musikpreis für eine Sinfonie oder eine sinfonische Dichtung ausgesetzt. Einsendung bis zum 1. Oktober 1937.

Für das Jahr 1938 wird der Musikpreis für eine Oper bestimmt. Einsendung bis zum 1. März 1938.

Für das Jahr 1939 ist der Musikpreis für Kammermusik und für zyklische Liedwerke zu erteilen. Einsendung bis zum 1. März 1939.

Als Prüfungsunterlage ist die Partitur einzureichen. Klavierauszüge in der notwendigen Anzahl sind gegebenenfalls später auf Anforderung nachzuliefern. Durch Verleihung des Preises erwirbt die Stadt Düsseldorf das Recht der Uraufführung, das als erloschen gilt, wenn die Uraufführung innerhalb zweier Jahre nach Verleihung des Musikpreises nicht erfolgt.

Die mit dem Preis auszuzeichnende Komposition wird von einer von der Stadt Düsseldorf eingesetzten Jury bestimmt, der nachstehende Herren angehören: 1. der Vorsitzende des Berufsstandes der deutschen Komponisten in der Reichsmusikkammer, Dr. Paul Graener, Berlin, 2. der Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik, Georg Vollerthun, Berlin, 3. der Leiter der Musikabteilung in der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde, Dr. Herbert Gerigk, Berlin, 4. der Schriftleiter Friedrich W. Herzog, Düsseldorf, 5. der städtische Musikbeauftragte der Stadt Düsseldorf, Generalmusikdirektor Hugo Balzer. Den Vorsitz der Jury führt der Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf. Die Entscheidung der Jury ist endgültig und erfolgt unter Ausschluß des Rechtsweges.

An dem Wettbewerb können sämtliche deutschen, arischen Komponisten teilnehmen. Werke, die bereits von anderer Seite preisgekrönt wurden, werden nicht berücksichtigt. Anschrift: Oberbürgermeister, Amt für kulturelle Angelegenheiten — Düsseldorf, Rathaus.

Tageschronik

Das Beethoven-Fest der Stadt Bonn findet in der Zeit vom 1. bis 9. Mai statt. Das Programm sieht vor: fünf Sinfonie-, zwei Chor- und Orchesterkonzerte, zwei Kammermusiken und die Aufführung des „Fidelio". Die Konzerte werden

von Profeenor Dr. Peter Raabe, Gustav Classens und Fiedler geleitet.

Li Stadelmann, München, hielt in der Musikhochschule in Weimar einen Vortrag und spielte auf Einladung des Direktors Oberborbeck mit dem Weimarer Kammerorchester. Die Künstlerin wurde aufgefordert, ständige Cembalistin des Orchesters zu bleiben.

Das „Oratorium der Arbeit" von Georg Böttcher hat nun auch außerhalb Deutschlands eine ganze Reihe von Aufführungen zu verzeichnen, so in der C. S. R. in Falkenau, Mähr.-Schönberg, Böhm.-Leipa und Nikolausburg, nachdem bereits eine Aufführung in Tetschen vorangegangen war. In Polen kommt es in Dirschau und in Lodz zur Aufführung.

Die neue Leipziger Singakademie unter Leitung von Otto Didam wird das jüngste Chorwerk Hermann Grabners „Segen der Erde" im Oktober in Leipzig zur Erstaufführung bringen. Dieses Werk, vom Komponisten als Chorfeier bezeichnet, ist für gemischten, Männer-, Frauen- und Kinderchor, Sopran- und Baritonsolo mit Orchester angelegt. Die Dichtung stammt aus der Feder von Margarete Weinhandl.

Die Abteilung für Kirchen- und Schulmusik an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart feiert in diesem März ihr zehnjähriges Bestehen mit zwei kirchenmusikalischen Aufführungen (Kantaten von Bach, Krieger, Händel, gregorianische Choräle, Orgelwerke). Die Abteilung wurde seinerzeit von Prof. Wilhelm Kempff ins Leben gerufen, der jetzige Leiter ist Prof. Dr. Hermann Keller; in das Lehrerkollegium tritt neu ein: Hugo Distler (bisher in Lübeck).

Das „Liederbuch der NSDAP.", das im Herbst 1936 in einer völlig neubearbeiteten Zusammenstellung des heute in den Gliederungen allgemein gesungenen Liedgutes erschienen ist, mußte bereits in einer weiteren Auflage herausgegeben werden. In dieser 31. Auflage sind noch einige Lieder hinzugekommen. Das „Liederbuch der NSDAP.", das seit Jahren im Zentralverlag der NSDAP., Franz Eher Nachf., München, erscheint,

stellt somit das weitverbreitetste Liederbuch des deutschen Volkes dar. Seine heutige Auflage mit 950 000 Stück ist seitdem noch von keinem anderen Liederbuch erreicht worden.

Zum Leiter der berühmten französischen Kunstakademie in der Villa Medici in Rom ist zum erstenmal ein Musiker berufen worden. Das französische Unterrichtsministerium übertrug diesen Posten, der bisher nur von Malern und bildenden Künstlern besetzt wurde, dem französischen Komponisten Jacques Ibert. Ibert gilt als einer der begabtesten jungen Tonkünstler.

Ernest Newman, ein bedeutender englischer Musikkritiker, hat den zweiten Band seiner monumentalen Wagner-Biographie soeben herausgegeben. Das 550 Seiten starke Buch umfaßt 12 Jahre des Lebens Richard Wagners, die besonders wichtig waren, und reicht bis zum Jahre 1860.

Die Blasmusikkapelle in Denkingen (Baden) feierte in diesen Tagen ihr hundertjähriges Bestehen. Ihre Geschichte ist zugleich die einer deutschen Musikerfamilie, die zahlreiche bedeutende Musiker hervorgebracht hat. Fünf Brüder Hegner gründeten die Kapelle 1837. Sie marschierten mehrmals wöchentlich in die Amtsstadt Pfullendorf, wo der Baumeister Schober ihnen Musikunterricht erteilte. Der erste Dirigent der Kapelle war der Dorflehrer, der zweite hieß Josef Hegner, er war der Großvater des berühmten „Wunderkindes" Otto Hegner, der als Klaviervirtuose in aller Welt bekannt wurde. Mehrere Generationen hindurch haben die Hegners mit ihrer Kapelle echte Volksmusik gepflegt. Heute dirigiert der Bürgermeister Hegner eine 24 Mann starke Kapelle. Zu der Familie gehört auch die Violinkünstlerin Anna Hegner, die heute als Geigenprofessor in Basel tätig ist.

Im Rahmen der diesjährigen Maifestspiele in Florenz (27. April bis 8. Juni) werden diesmal, auf eine alte florentinische Tradition zurückgreifend, im königlichen Bobolgarten Freilichtspiele zur Aufführung gelangen. Die erste dieser Veranstaltungen ist die Aufführung der Oper „Die Krönung der Poppea" von Claudio Monteverdi.

Auf einer Ratsherrensitzung, die unter Leitung von Oberbürgermeister Dr. Lippert tagte, wurde die Schaffung einer städtischen Musikbücherei für Berlin beschlossen. Sie wird ab 1. April benutzt werden können. Damit hat die Stadt Berlin einem dringendem Bedürfnis abgeholfen, denn es gab bisher wohl eine Reihe sehr umfassender Musikbüchereien, aber keine, die einem größeren Kreise zur leihweisen Benutzung überlassen war. Nachdem bereits in einigen Volksbüchereien in Köpenick und Steglitz besondere Musikbüchereien eingerichtet worden sind, wird die neue, auf verschiedene große Musikbestände gestützte Bücherei in der früheren Wohnung des Oberbürgermeisters in der Leibnitzstraße in Charlottenburg errichtet werden.

Kapellmeister Karl Demmer bringt mit dem Nürnberger Lehrergesangverein Herm. Reutters Oratorium „Der große Kalender" zur Aufführung.

Im Lübecker Stadttheater fand die Volksoper „Der Weiberkrieg" von Felix Woyrsch eine so freundliche Aufnahme, daß man nachdrücklich auf das Werk verweisen muß.

Der Reichsbühnenbildner Benno von Arent hat unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels im Haus der Deutschen Kunst in Berlin die erste Deutsche Bühnenbild-Ausstellung veranstaltet. In eindrucksvoller Weise läßt die Ausstellung die Reinigung des deutschen Theaters erkennen und die prachtvolle Entwicklung, die das Bühnenbild in den letzten Jahren genommen hat.

Eine Lortzing-Festwoche wird vom 29. März bis 4. April in Detmold durchgeführt.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, sprach in Soest im Rahmen der NS.-Kulturgemeinde über „Musik, Politik und Musikpolitik".

Die Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird in Darmstadt und Frankfurt a. M. in der Zeit vom 5.—10. Juni abgehalten werden. — Zur Aufführung gelangen Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke von O. Besch, H. Bräutigam, C. Bresgen, J. N. David, G. Frommel, G. Geierhaas, K. Gerstberger, H. Grabner, H. Lang, L. Lürman, G. Maaß, K. Marx, W. Maler, S. W. Müller, A. Pfanner, Hermann Simon, Schrauth, H. Schröder, Thiele, W. Trenker, L. Weber, Hans Weiß, H. Wunsch.

Es sind ferner vorgesehen zwei Opernaufführungen, Konzerte mit ernster und Unterhaltungsmusik, eine Veranstaltung im Freien (Römerberg), eine Veranstaltung der HJ., ein Tee mit Vorführung neuer Tanzformen, ein Vortrag in der Universität (Professor Dr. Müller-Blattau), eine Musikveranstaltung der Studentenschaft und abschließend ein Konzert ausschließlich mit Werken von Franz Liszt. Die Hauptversammlung findet am Donnerstag, dem 10. Juni, in Darmstadt statt.

Der Chorleiter der rühmlichst bekannten Deutschen Singgemeinschaft in Berlin, Ru-

dolf Lamy, ist zum ersten Leiter der neugegründeten Berliner Singschule ausersehen worden. Damit ist die enge Verbindung der gemischten Chöre zum Gedanken der Singschule sinnfällig zum Ausdruck gebracht. Am Konservatorium der Musik der Reichshauptstadt hat Lamy in diesen Tagen den Unterricht der Singschule eröffnet. Was Greiner in Augsburg begann, wird jetzt in vielen Städten des Reiches in seinem Geiste fortgeführt.

Ein Violinkonzert von G. B. Pergolesi wurde von Karl H. Weiler aufgefunden und wiederhergestellt; eine Aufführung findet demnächst durch den bekannten Münchner Geiger Heinrich Ziehe statt.

In der Robert-Schumann-Stadt Zwickau in Sachsen hat sich in den letzten zwei Jahren auf dem Gebiet der Orchestermusikpflege ein besonders reges Leben entfaltet. Der neue städtische Musikdirektor Kurt Barth hat sich neben unsern deutschen Standwerken — nach der zahlenmäßigen Vergrößerung und Hebung der Leistungsfähigkeit des Orchesters — mit besonderer Liebe der zeitgenössischen Produktion angenommen. In diesem Konzertwinter stehen Namen wie Reger, Weismann, v. Dohnany, Hammer, Prohaska (zum zehnjährigen Todestag!), Strauß, W. Müller, Trapp, Sibelius, Järnefelt, Barth auf dem Programm. Die kommende Spielzeit wird die 4. Sinfonie von Waldemar von Baußnern bringen.

Das Berliner Frauen-Kammer-Orchester unter Leitung von Gertrude-Ilse Tilsen kehrte von einer zehntägigen Tournée durch West- und Mitteldeutschland zurück. Es spielte u. a. in Essen, Wiesbaden, Leipzig und Erfurt. Überall wurden die jungen Künstlerinnen begeistert aufgenommen und gefeiert.

Deutsche Musik im Ausland

Agathe von Tiedemann wurde in diesem Frühjahr verpflichtet klassische und Neue deutsche Musik in Helsingfors, Riga, Stockholm und Rom in Konzerten und an den jeweiligen Sendern aufzuführen. Außerdem wurde die Künstlerin eingeladen anläßlich der Goethe-Feier in Neapel ein Programm mit klassischen deutschen Klavierwerken zu spielen.

S. W. Müllers „Concerto grosso" für Trompete und Orchester wird in diesem Monat erstmalig in Oslo, Kronstadt (Rumänien) und Boston aufgeführt.

Die erste Sudetendeutsche Musikfestwoche, die bereits im Frühjahr 1936 geplant war, aber verboten wurde, soll nun im Mai dieses Jahres in Teplitz-Schönau stattfinden.

Die Oper „Arabella" von Richard Strauß errang bei ihrer Erstaufführung in Triest, bei der es zu häufigen Beifallsbezeugungen bei offener Szene kam, einen stürmischen Erfolg.

Rundfunk

Der Reichssender Breslau brachte Karl Bleyle's „Harfenklang" für Alt-Solo, Männerchor und Orchester zur Aufführung. Nachdem unlängst das Violinkonzert Bleyles in Berlin zur Aufführung gebracht wurde, kommt nun auch das Chorwerk „Lernt Lachen" auf Texte von Fr. Nietzsche in Berlin heraus.

Einen bemerkenswerten Erfolg haben zwei junge deutsche Komponisten im Ausland errungen. Innerhalb kurzer Zeit nach dem Erscheinen der „Tanzsuite" von Ernst Roters und der „Lyrischen Tanzmusik" von Otto Siegl haben zehn Aufführungen an ausländischen Sendern, u. a. in Paris, Riga, Lugano, Edinburgh, Oslo und in Holland stattgefunden. In Deutschland wurde das Stück von Roters von den Sendern Berlin, Hamburg, Königsberg, das von Siegl von den Sendern Berlin, Köln und Frankfurt gespielt.

Im Reichssender Breslau gelangte Hermann Henrichs „Chaconne über die Durtonleiter" für Orchester zur Aufführung. Der Komponist wird in Waldenburg i. Schl. demnächst seine „Sinfonie in einem Satz" selbst leiten. Der Reichssender Königsberg bereitet einen Querschnitt seiner Oper „Beatrice" vor.

Personalien

Julius Lieban, der der unvergessene David in den „Meistersingern" und Mime im „Nibelungenring", vollendete in Berlin sein 80. Lebensjahr. Noch unter Richard Wagners Augen hat er als kaum Vierundzwanzigjähriger seinen klassisch gewordenen Mime gesungen.

Dr. Adrian Boult, der als erster Dirigent der Londoner Sender auch vielen deutschen Funkhörern bekannt sein wird, wurde vom englischen König in den Adelsstand erhoben. Sir Adrian hat am Leipziger Konservatorium studiert und unter Arthur Nikisch mehrere Jahre lang die Gewandhauskonzerte mitgespielt. In England hat er sich als Dirigent des Bach-Chores und dann vor allem

des B. B. C.-Orchesters in London, das er seit zehn Jahren leitet, besondere Verdienste um die Pflege der deutschen Musik erworben.
Der Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Münster i. W., Dr. Werner Korte, wurde zum a. o. Professor ernannt.

In aller Stille beging Maria von Bülow, die Witwe Hans von Bülows, ihren 80. Geburtstag. Als pietätvolle Nachlaßverwalterin ihres Gatten bewahrte sie das Lebensbild des berühmten Musikers durch die Veröffentlichung seiner Briefe vor Verzerrung. Ihr Haus war jahrzehntelang einer der Treffpunkte des geistigen Lebens in der Reichshauptstadt, in dem manches aufstrebende Talent aus Dichtung und Musik verständnisvolle Förderung erfuhr.

Durch Erlaß des Reichserziehungsministeriums wurde der Lehrer für Flöte und Kammermusik an der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik, Gustav Scheck, zum Professor ernannt.

Als Nachfolger von Bruno Vondenhoff wurde Richard Kraus, bisher Staatskapellmeister in Stuttgart, als Generalmusikdirektor und musikalischer Oberleiter der Oper nach Halle/Saale verpflichtet.

Todesnachrichten

Einer der vielseitigsten und bedeutendsten finnischen Komponisten ist mit dem 62jährigen Erkki Melartin gestorben. Fünf Sinfonien, eine stattliche Anzahl von Kammermusikwerken und Klavierstücken, Kantaten und Vokalwerke, Bühnenmusiken, eine „Aino" nach dem Kalevala-Epos und über zweihundert Lieder zeugen für die Fruchtbarkeit seines Schaffens, das, hervorgewachsen aus der finnischen Volksmusik, einen echt lyrischen Grundton mit impressionistischen und expressionistischen Stileinflüssen verbindet. Melartin studierte hauptsächlich in Wien, Rom und Berlin und war Direktor des Helsingforser Musikinstitutes.

In Wien starb der Vorstand des Ostmärkischen Sängerbundes und Ehrenvorstand des Schubertbundes, Hofrat A. Jaksch, im 76. Lebensjahre. Jaksch war Sudetendeutscher, der in Wien als Schuldirektor wirkte und sich außerordentliche Verdienste um die Entwicklung des Sängerwesens erworben hat. Der Ostmärkische Sängerbund, an dessen Spitze er seit 1924 stand, nahm unter ihm eine besonders günstige Entwicklung. 1928 machte sich Jaksch ganz besonders verdient durch Veranstaltung des 10. Sängerbundesfestes in Wien, zu dem 120 000 deutsche Sänger nach Österreich gekommen waren. Trotz seines hohen Alters war Jaksch jetzt mit den Vorbereitungen zur Teilnahme am 12. Deutschen Sängerfest in Breslau beschäftigt. Über 150 deutsche und österreichische Sängervereinigungen haben ihn zum Ehrenmitglied ernannt. Im Herbst vorigen Jahres wurde an seinem Geburtshaus in Drum bei Böhmisch-Leipa eine Gedenktafel enthüllt.

Der Operettenkomponist Willy Bredschneider ist im Alter von 49 Jahren gestorben. Bredschneider, der in verschiedenen Fällen mit Walter Kollo zusammenarbeitete, konnte gerade in den letzten zwei Jahren die Wiederaufführung einiger seiner volkstümlichsten Operetten erleben. Mit Willy Bredschneider verliert die Berliner Volksmusik einen populären Komponisten.

In Berlin starb im Alter von 49 Jahren der Filmkomponist und Kammersänger Gottfried Huppertz. Unter den vielen Werken aus der Stummfilmzeit sei besonders die Musik für die Nibelungen-Filme sowie die für den Film „Metropolis" hervorgehoben. Zu Tonfilmen, für die Huppertz die Musik schrieb, gehören u. a. „Der Judas von Tirol", „Hanneles Himmelfahrt", „Der grüne Domino" und „Durch die Wüste".

In Frankfurt a. M. starb im Alter von 75 Jahren Anna Jäger, die als dramatische Sängerin zu den hervorragendsten Mitgliedern des Frankfurter Opernhauses gehört hat. Zu ihren Glanzrollen gehörten Elsa in „Lohengrin", Elisabeth in „Tannhäuser", Sieglinde in „Walküre", Senta im „Fliegenden Holländer", Margarete in „Faust", Agathe in „Freischütz", Santuzza in „Cavalleria rusticana" und Carmen. Die Verstorbene wurde nach ihrem Abgang von der Bühne zum Ehrenmitglied des Opernhauses in Frankfurt a. M. ernannt.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Verantwortlich für Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde: Rudolf Sonner, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22–23
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

(Aus „Blätter der Staatsoper" XVII/1)

Entwurf von Benno von Arent zu Graeners „Schirin und Gertraude"

1. Bild

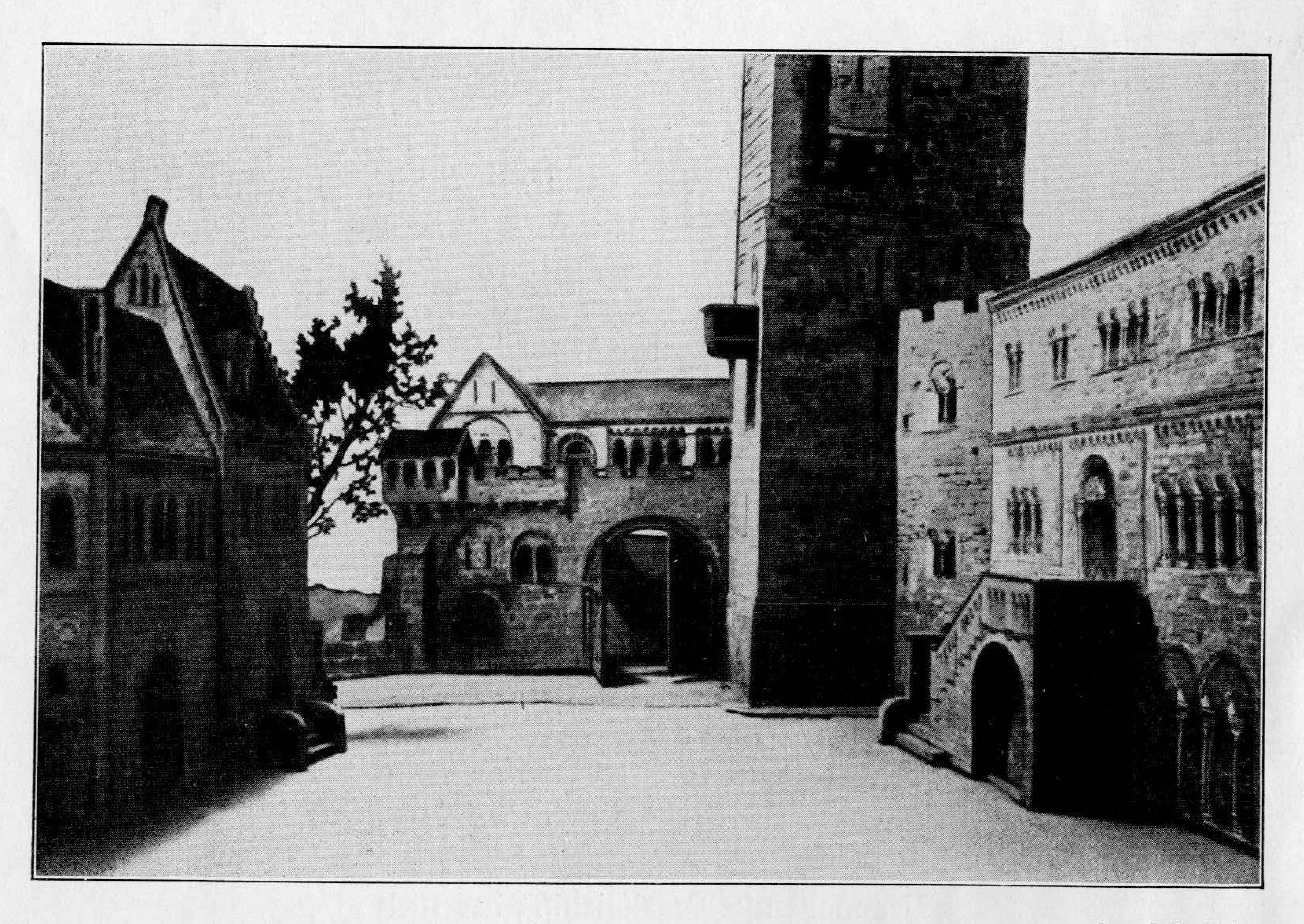


Foto Held, Weimar

Bühnenbild zur „Legende von der Heiligen Elisabeth"

am Hoftheater Weimar 1881.





Photos: Konrad Weidemann, Berlin (2)

Die Hände der Tänzerin Almut Dorowa, einer Meisterin der Kastagnetten.

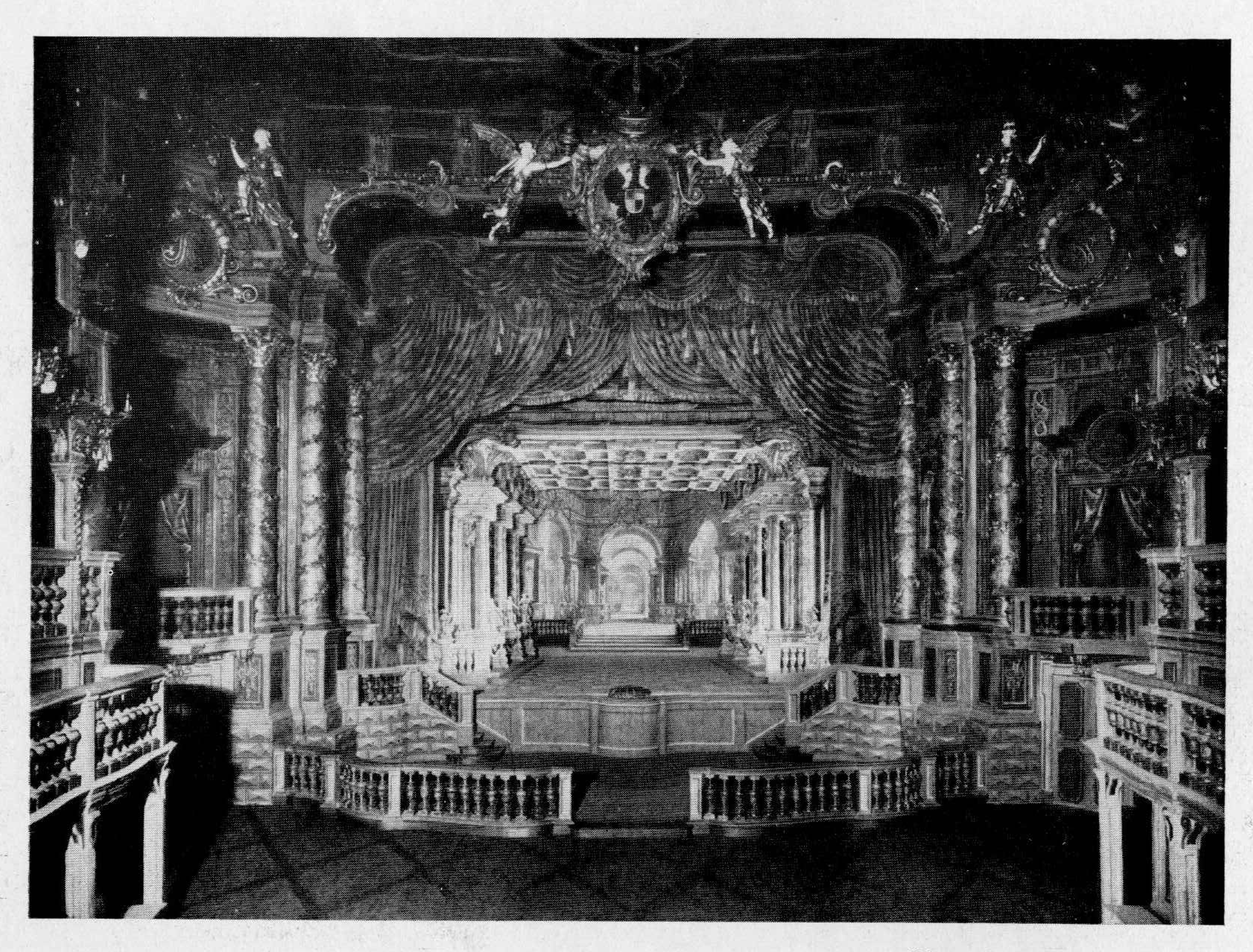


Photo: K. Gundermann, Würzburg

Das Bayreuther Opernhaus in seiner jetzigen Gestalt.

Wie eine Darmsaite entsteht

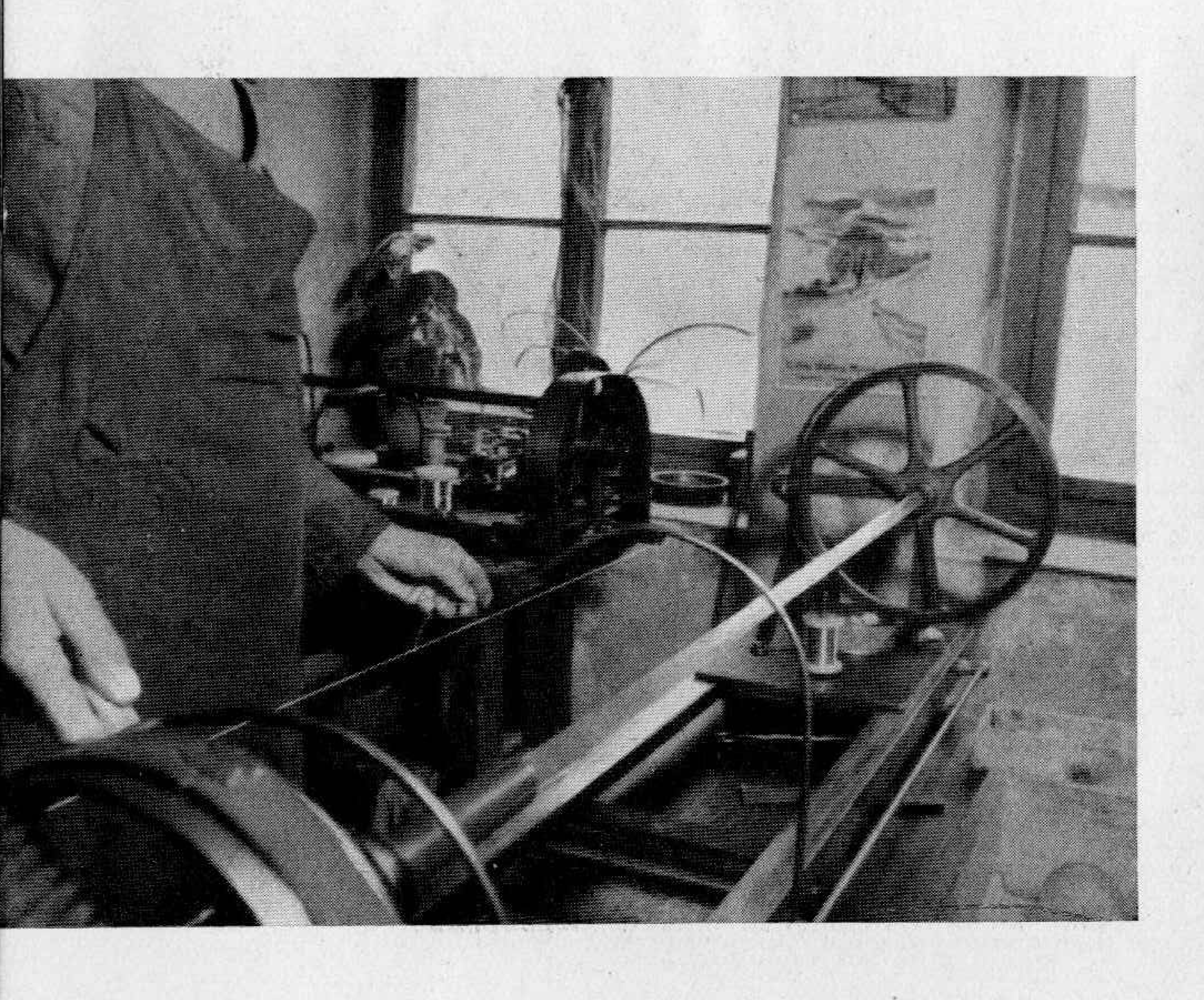
(Zu dem Artikel von Willi Albrecht)



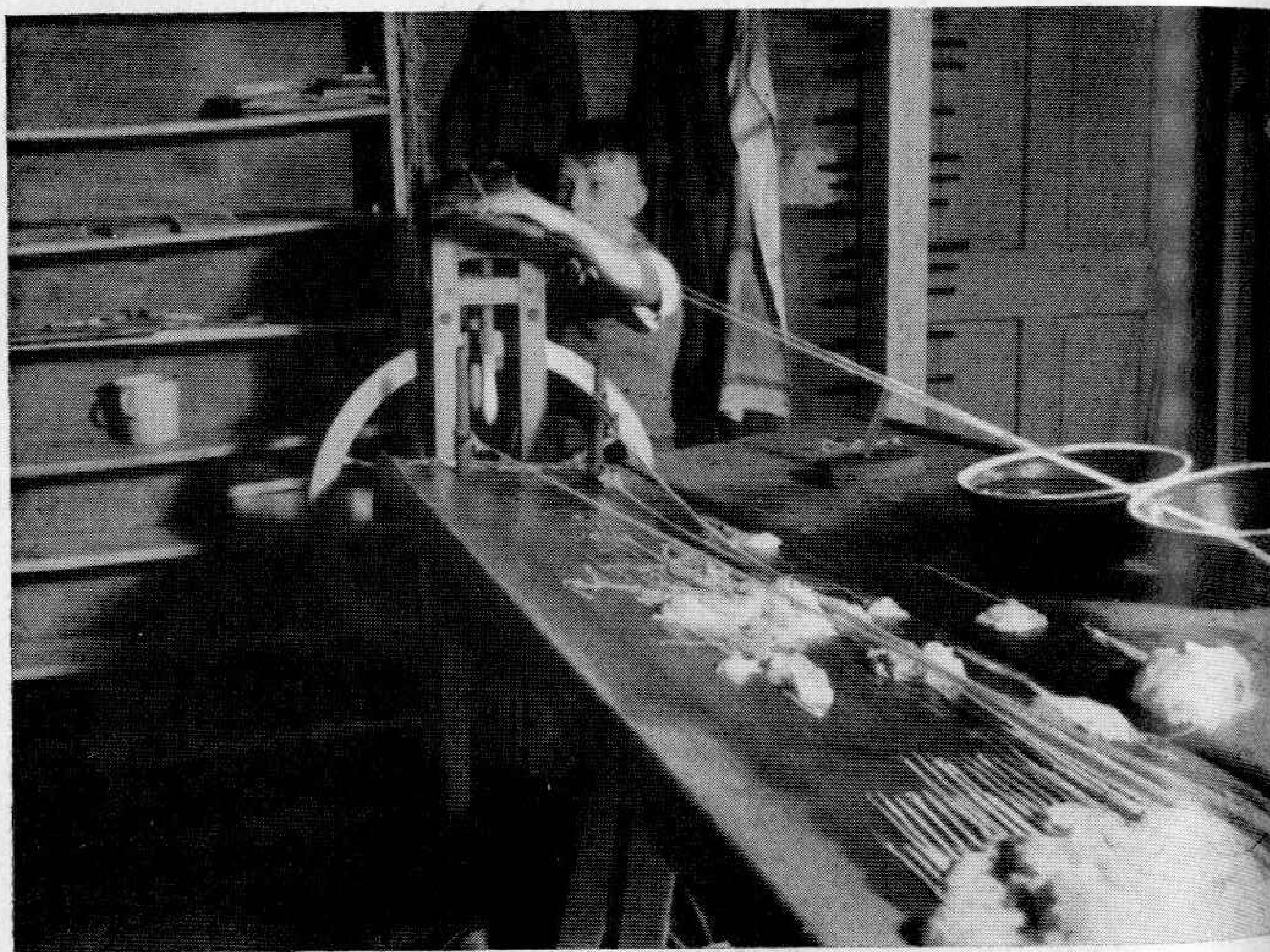
1. Verschiedene Arten von Schafdärmen gebündelt



2. Die Saiten trocknen

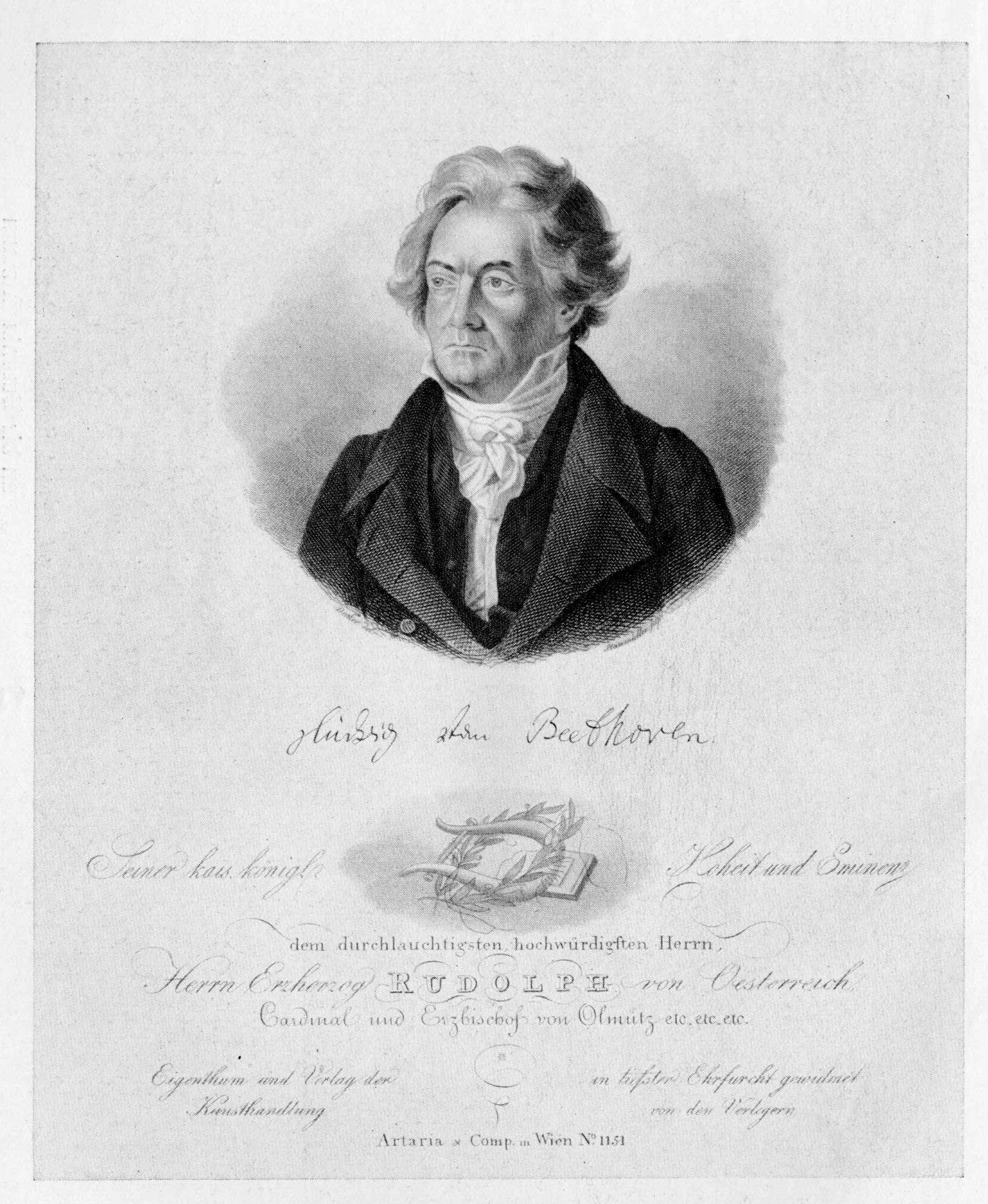


3. Die Saiten werden umsponnen



Photos: Willi Albrecht (4)

4. Beim Drehen der Därme

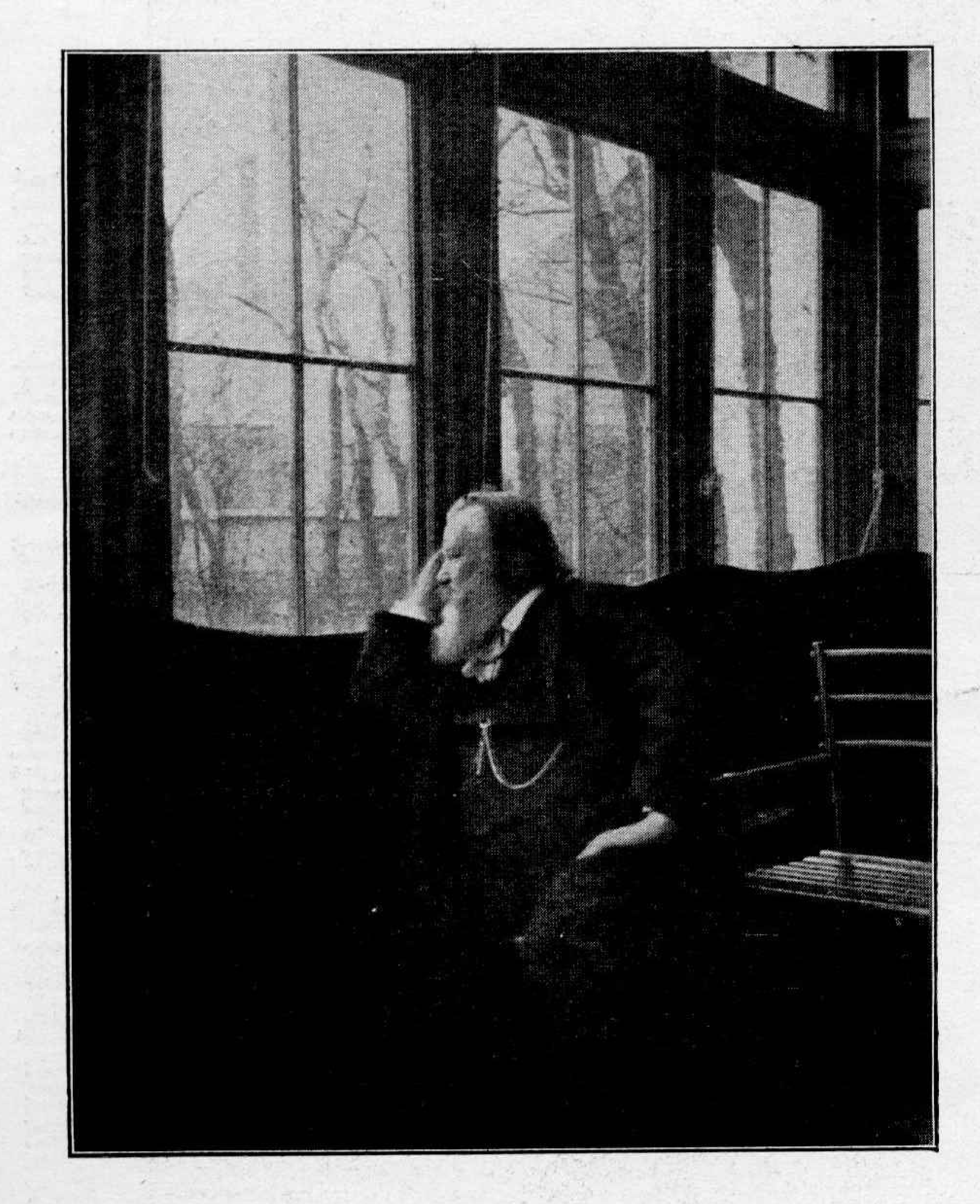


Der Beethoven der letzten Quartette

Bild von Decker 1824, nachgestochen von Stainmüller

(Aus Korte, Beethoven)

(Hesse-Verlag, Berlin)



Brahms in der Veranda des Fellingerschen Hauses, 1894



Erinnerungsblatt

(Zwei Monate vor dem Tode geschrieben)

(Aus Niemann, Brahms)

(Hesse-Verlag, Berlin)

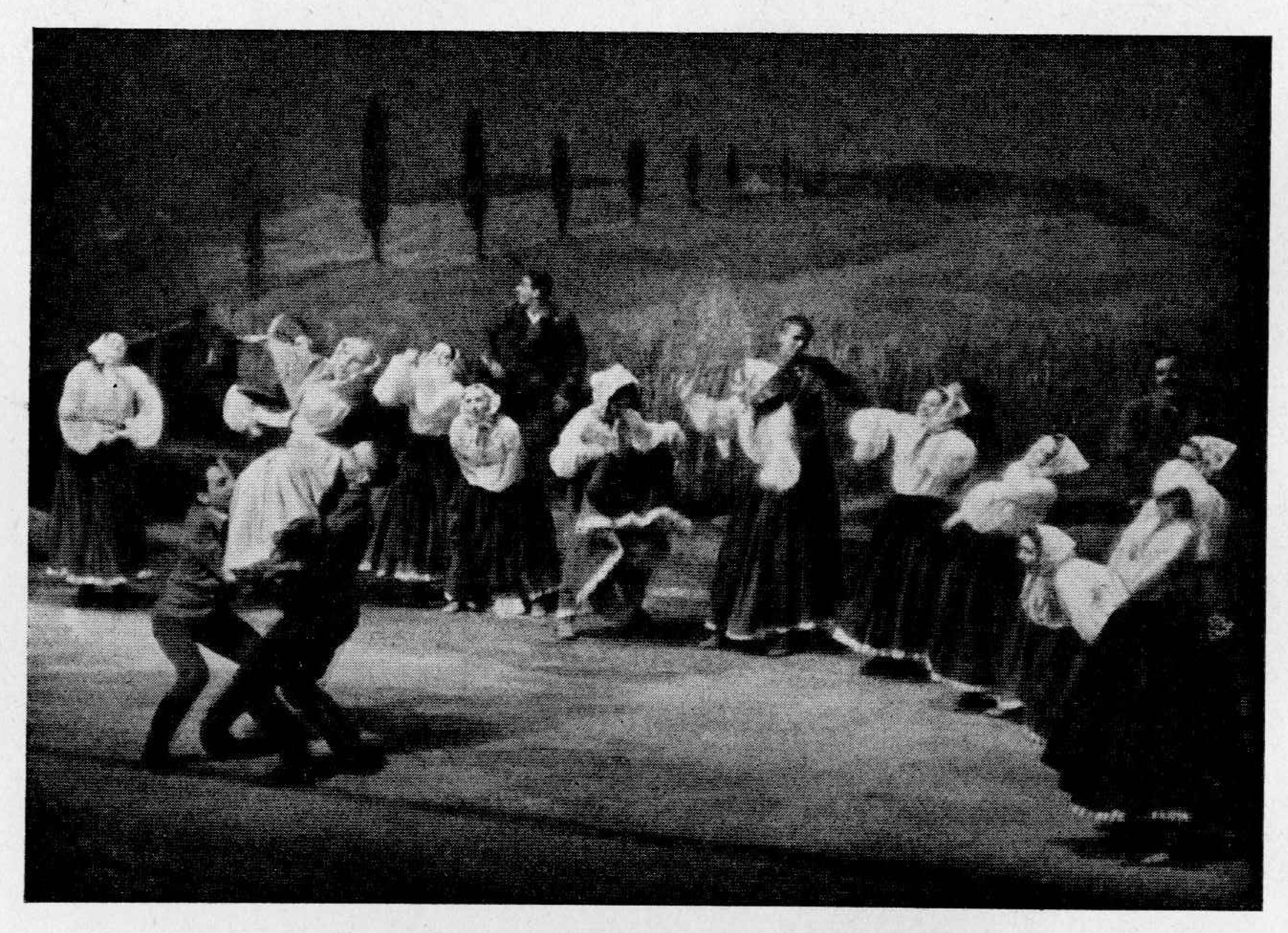


Entwurf zu Flotows „Martha", 3. Bild, von Benno von Arent

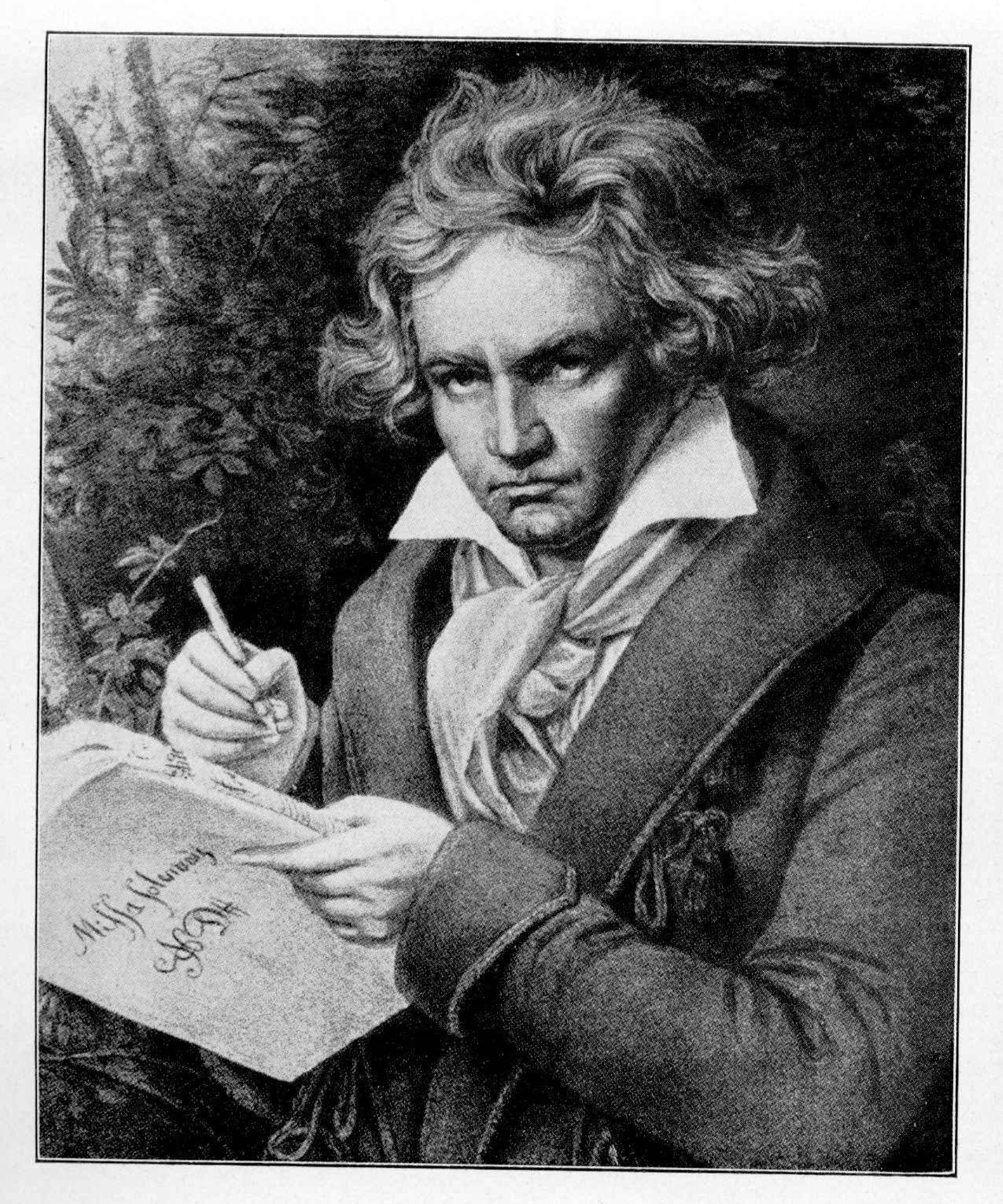
Inszenierung: Josef Gielen (Aus „Blätter der Staatsoper", Berlin)



„Die Barberina", 3. Bild Photo: Scherl, Berlin SW 68
Paul Zeidler, Benno Kaminski, Ilse Meudtner



Bäuerische Tanzszenen Photo: Scherl, Berlin SW 68
Manon Ehrfur, Richard Larkens, Robert Robst
(Aus „Blätter der Staatsoper", Berlin)



Beethoven.
Lithographie von v. Dürck nach Stielers Gemälde.
(Zu dem Aufsatz von W. Nohl „Stielers Beethoven-Bildnis".)

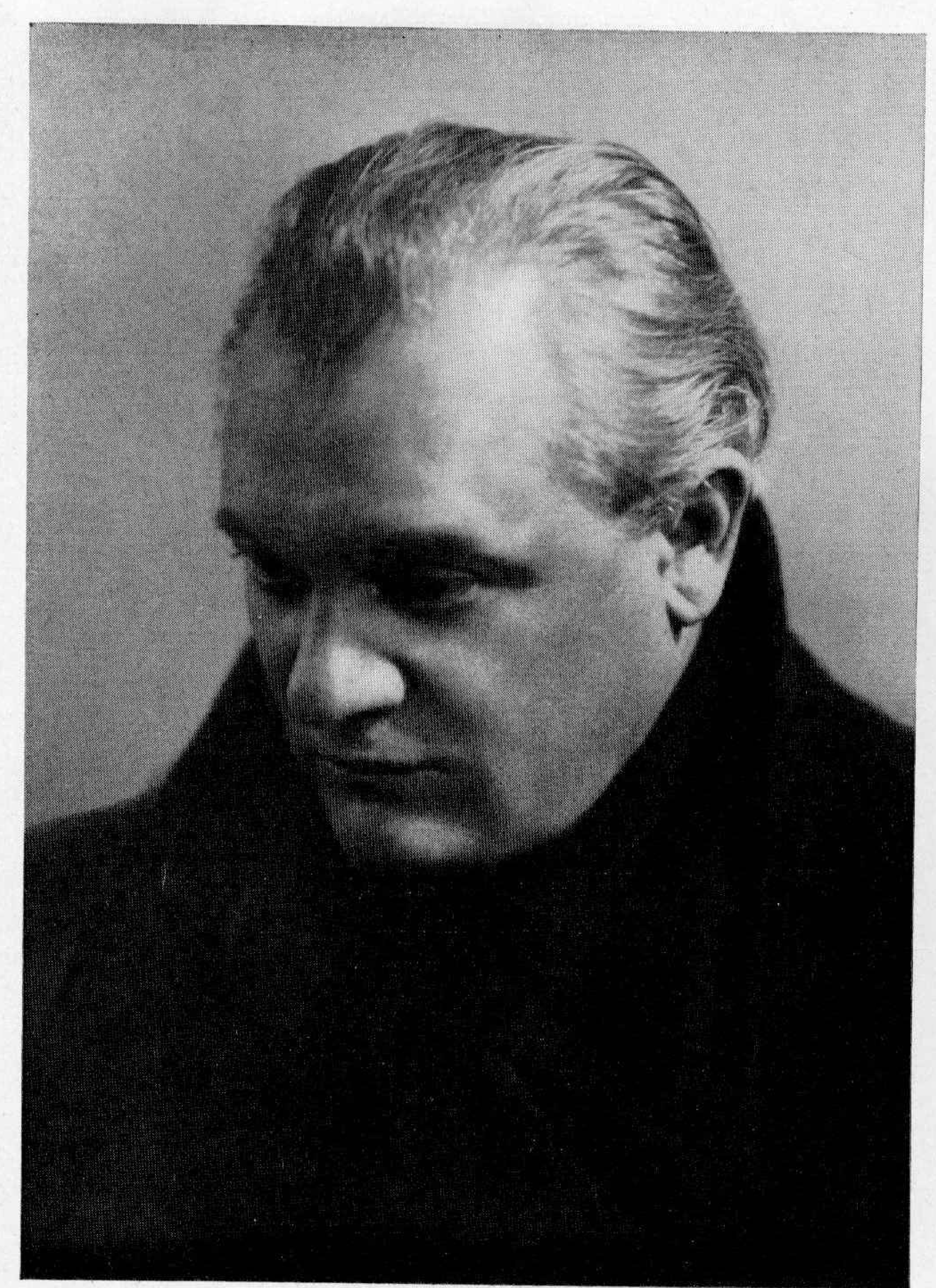
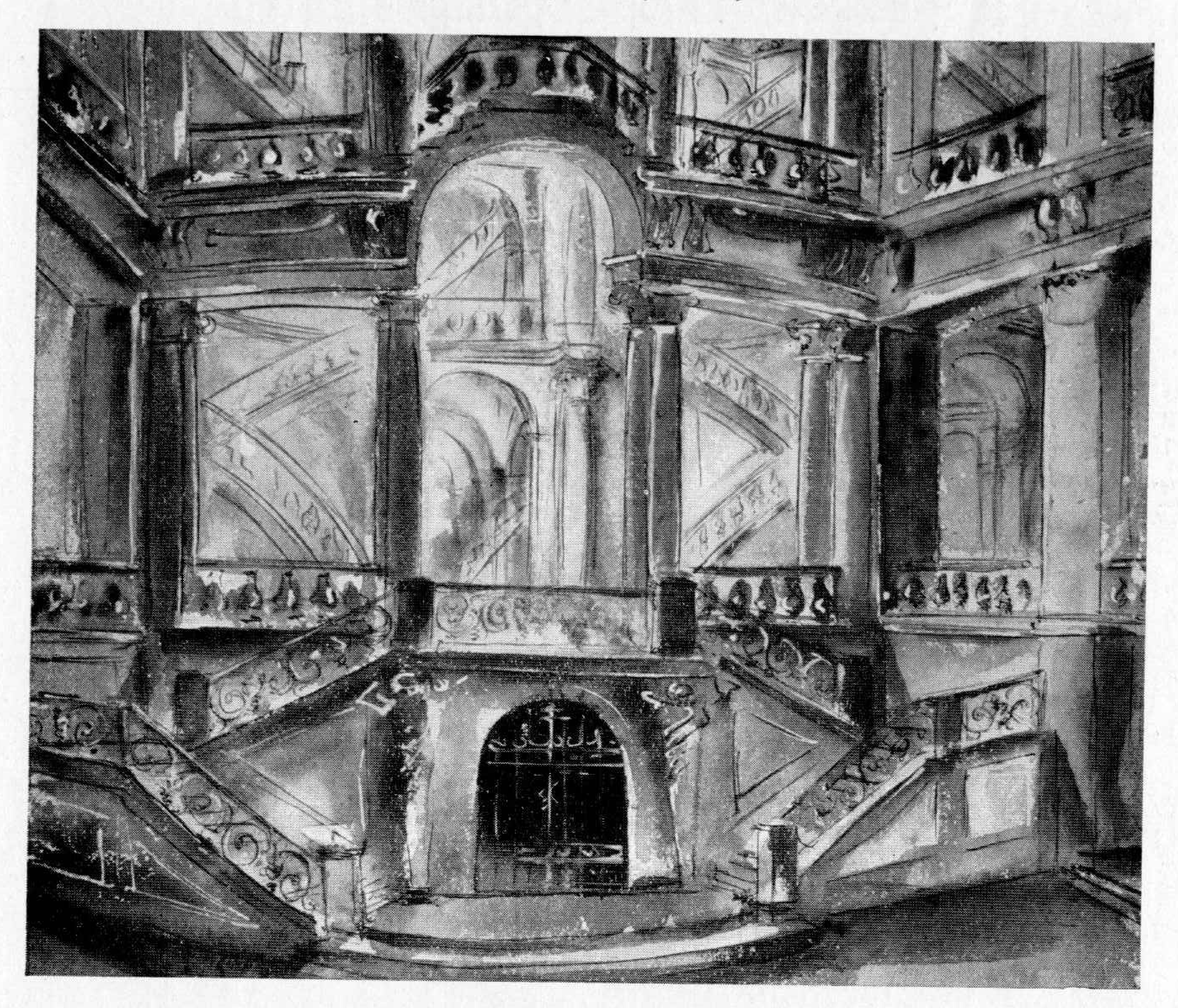


Photo: Emy Limpert, Frankfurt a. M.

Paul von Klenau,
dessen Oper „Rembrandt van Rijn" in Berlin und Stuttgart gleichzeitig eine erfolgreiche Uraufführung erlebte.
(Aus „Blätter der Staatsoper")

Aus dem Deutschen Opernhaus, Berlin



„Rigoletto", 1. Bild



„Rigoletto", 2. Bild
Entwürfe von Paul Haferung